LIBRARY OF
WELLESLEY COLLEGE

Anonymous Gift

Das

Kunstgewerbe in Japan

von

Otto Kümmel

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co.
Berlin W 62

BIBLIOTHEK
für
Kunst- und Antiquitätensammler

Erschienen sind:

Band 1. ***Bernhart, M.*** Medaillen und Plaketten. Eleg. gebd. . . . . M. 6.—

Band 2. ***Kümmel, O.*** Das Kunstgewerbe in Japan. Eleg. gebd. . . . . M. 6.—

Im Frühjahre 1911 erscheinen:

Band 3. ***Schnorr v. Carolsfeld, L.*** Porzellan.

Band 4. ***Haenel, E.*** Alte Waffen.

In Vorbereitung sind u. a. folgende Bände:

Band 5. ***Schmidt, Rob.*** Alte Möbel.

Band 6. ***Schuette, M.*** Alte Spitzen und Stickereien.

Band 7. ***Kümmel, O.*** Das Kunstgewerbe in China.

Band 8. ***Bassermann-Jordan, E.*** Alte Goldarbeiten.

Diese Bibliothek wird fortgesetzt.

Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler
Band 2

Das Kunstgewerbe in Japan

von

Otto Kümmel

Mit 168 Textabbildungen
und 4 Markentafeln

BERLIN W
Richard Carl Schmidt & Co.
1911

Paris:
Haar & Steinert, 21 Rue Jacob.
Mailand:
U. Hoepli, Corso Vitt. Eman. 37.
St. Petersburg:
Indust. & Handelsges. M. O. Wolff, Newski Prosp. 13.

London:
D. Nutt, W. C. 57—59, Long Acre.
New York:
E. Steiger & Co., 25 Park Place.
Buenos Aires:
Gmo. van Woerden & Cia.

Alle Rechte, auch das der Übersetzung, vorbehalten.
Published April 1911
Copyright 1911 by Richard Carl Schmidt & Co., Berlin W.

Vorwort.

Vorliegende Arbeit will keine Geschichte des japanischen Kunstgewerbes, sondern den Sammlern japanischen Geräts ein kurzer, aber möglichst zuverlässiger Führer sein. Nicht die zeitliche Abfolge der Erscheinungen, sondern ihre Technik hat daher das principium divisionis gebildet.

Der vorgeschriebene Umfang der kleinen Kunsthandbücher, als deren zweites diese Arbeit erscheint, zwang zur Beschränkung auf das Allerwesentlichste, die Rücksicht auf die praktischen Bedürfnisse des Sammlers zu einseitig und ungerecht breiter Behandlung vergleichsweise unwichtiger Erscheinungen. Gewisse Werke von größtem künstlerischen Werte kommen eben so gut wie nie in den Gesichtskreis unserer Sammler. Sie ignorieren hieße aber vom japanischen Kunstgewerbe eine vollkommen verkehrte Vorstellung geben, und sie sind deshalb wenigstens kurz erwähnt worden.

Speziellere Studien sollen die bibliographischen Notizen erleichtern, die jedem Abschnitte voraufgehen. Die Erzeugnisse schreibseligen Dilettantismus und industrieller Bücherfabrikation, die sich nirgends so breit machen, als in den europäischen Geschichten ostasiatischer Kunst, sind im allgemeinen durch Schweigen geehrt worden. Nur wo eine geschickte Reklame im Bunde mit der Unwissenheit des großen Publikums auf ostasiatischem Gebiete einem besonders anmaßlichen und wertlosen Produkte dieser Art ein gefährliches Ansehen zu geben drohte, ist eine Warnung ausgesprochen worden. Die japanische Literatur ist bei der Abfassung dieser Arbeit fast ausschließlich benutzt, aber nicht genannt worden, weil sie nur sehr wenigen zugänglich ist.

Die Originale der Abbildungen, die nur eine sehr ungefähre Vorstellung von ihren Urbildern geben können, gehören zum großen Teile der seit vier Jahren bestehenden ostasiatischen Kunstabteilung der Königl. Museen in Berlin an, einer Schöpfung ihres Generaldirektors Wilhelm Bode, einige der schönsten Lacke

der Sammlung des Kaiserlich Japanischen Konsuls in Berlin, Herrn Gustav Jacoby, die meisten Schwertzieraten derselben Sammlung, der des Herrn Prof. Georg Oeder in Düsseldorf und des Herrn A. Moslé, Kaiserlich Japanischen Konsuls in Leipzig. Allen drei Herren sei auch an dieser Stelle für die freundliche Erlaubnis zur ersten Veröffentlichung dieser meisterlichen Arbeiten herzlich gedankt.

Ein Werk von dem zehnfachen Umfange dieses Buches hätte kaum gereicht, nur die schon veröffentlichten Marken auf japanischem Gerät zu reproduzieren. Die meisten dieser „Marken" sind übrigens nichts weiter, als voll ausgeschriebene Bezeichnungen und oft Bezeichnungen moderner Exportware. Die Markentafeln dieses Buches beschränken sich daher auf die wichtigsten Marken im eigentlichen Sinne, die hauptsächlichen Bezeichnungen allgemeinen Charakters — z. B. der keramischen Werkstätten — und auf einige persönliche Bezeichnungen, die gelegentlich echt oder besonders häufig falsch vorkommen. Nur die Marken sind möglichst genau faksimiliert, die Bezeichnungen dagegen in normaler Schrift gegeben worden, da die Schmiegsamkeit der chinesischen Schrift ihnen die mannigfachsten Formen anzunehmen gestattet.

Einen Schlüssel zur Lesung japanischer Daten, die sich nicht selten auf Kunstwerken finden, gibt der Anhang. Da eine derartige Anleitung m. W. in deutscher Sprache überhaupt noch nicht existiert, die bekannteste französische Bearbeitung nicht völlig genügt, das ausgezeichnete Buch von Bramsen aber viel zu umfangreich ist, wird sie sich dem Sammler hoffentlich nützlich erweisen. Ihr ist die denkbar kürzeste Form gegeben worden: bei sorgfältiger Durcharbeitung wird sie trotzdem verständlich und auch in den meisten Fällen ausreichend sein.

Die Frist, die mir zur Abfassung dieser Arbeit gesetzt war, war so kurz, und die japanische Kunstgeschichte ist noch so wenig erforscht, daß es ein Wunder wäre, wenn ich mich nicht schwerer Irrtümer und Versehen schuldig gemacht hätte. Für jede Berichtigung werde ich daher dankbar sein.

Otto Kümmel.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Transkription der japanischen Worte 1
Chronologische Übersicht der Geschichte des japanischen Kunstgewerbes 3
Japanisches Haus und japanisches Hausgerät 8
Die Lackarbeiten 11
Die Metallarbeiten 55
Schwertschmuck 69
Die Rüstungen 95
Keramik 101
Textilien, Arbeiten aus Holz und ähnlichen Stoffen 146
Bezeichnungen und Marken nebst einigen Bemerkungen 161
Lesung japanischer Daten 173
Worterklärungen 185
Register 186
Berichtigungen 200

Roßberg'sche Buchdruckerei, Leipzig.

Transkription der japanischen Worte.

Nicht die Aussprache eines Wortes, sondern seine Schreibung in den chinesischen Wortzeichen, deren sich auch die Japaner bedienen, ist für den Ostasiaten das wesentliche. Indessen ist das Studium der ostasiatischen Schriftsysteme so schwierig und ihre Kenntnis so wenig verbreitet, daß ich im allgemeinen nur die Transkription in europäischen Lautzeichen gegeben habe, obwohl sie ihren Sinn erst durch die chinesischen Charaktere erhalten. Besonders in Japan sind häufig ganz verschiedene Lesungen ein und derselben Gruppe von Charakteren möglich, z. B. Tōkyō oder Tōkei, Naganari oder Nagashige oder Osanari oder Osashige oder noch ein Dutzend anderer Lesarten, Genshin oder Gwanshin oder Motonobu. Welche dieser Lesungen „richtig" ist, läßt sich in den meisten Fällen nur durch eine persönliche Anfrage feststellen, zu der man bei längst verstorbenen Personen ein Medium bemühen müßte. Dem Japaner ist diese wichtige Frage ganz gleichgültig: muß er einen Namen aussprechen, so wählt er die ihm bequemste Lesung — und ich habe desgleichen getan. Die Transkription in europäischen Lautzeichen vollends ist nicht nur von der gewählten Lesung, sondern auch davon abhängig, nach welchem Dialekt und in welche Sprache transkribiert wird. Ganz verschiedene Transkriptionen können also an sich „richtig" sein. Ob z. B. nach der Transkription in japanischen Silbenzeichen Kuwaurin, oder für französische Augen und Ohren Kaurinn oder endlich Kōrin geschrieben wird, ist an sich ganz gleichgültig. Indessen wird es sich aus praktischen Gründen empfehlen, der verbreitetsten Transkription zu folgen. Das ist die in England und Deutschland ziemlich allgemein übliche der „Rōmajikai", die von dem Tōkyōdialekt ausgeht und für Engländer berechnet ist, aber darauf verzichtet, die Vokale in englischer Orthographie zu geben. Die Konsonanten

sind dagegen wie im Englischen zu sprechen, also ch als tsch, j als weiches dsch wie j im Englischen job, y wie deutsches j, z weich wie s in Rasen, sh wie sch, s stets scharf. G lautet wie im Deutschen, zwischen Vokalen wird es meist nasal (ng) gesprochen. Ebenso sind die Vokale gleich den deutschen Vokalen. Der Unterschied zwischen den langen und kurzen Vokalen (o und ō, u und ū) und zwischen ai und ei ist aber zu beachten. Für die Betonung sind keine allgemeinen Regeln zu geben, der Wortakzent ist aber im allgemeinen so schwach, daß er für europäische Ohren kaum hörbar ist. Man akzentuiere wie im Französischen mit besonderer Berücksichtigung der langen Silben. Die Aussprache Korín à la Berlin, Stettin ist natürlich ein Unding. Unbetontes i und u ist sehr oft fast stumm, also Nets'ke, nicht etwa Netsúke. Wo Ungeheuerlichkeiten vorkommen können, wie Miyanóshita anstatt Míyanosh'tá, habe ich versucht, durch einen Akzent dem Übel zu steuern.

Literatur:

Kokkwa, Zeitschrift, Tōkyō 1889 ff., bis H. 132 japanischer Text, H. 133 bis 181 japanischer Text, die Erklärungen der Tafeln in englischer Sprache, von H. 182 ab unter dem Titel „The Kokka, a monthly journal of oriental art", auch in englischer Ausgabe erschienen. Vortreffliche Abbildungen auch von Arbeiten des japanischen Kunstgewerbes, in den älteren Heften sehr gute kunstgeschichtliche Aufsätze. — Histoire de l'art du Japon, ouvrage publié par la commission Impériale du Japon à l'exposition universelle de Paris 1900, ist eine leider skandalös schlechte Übersetzung der einzigen brauchbaren japanischen Kunstgeschichte „Dai Nippon Teikoku Bijitsu Ryakushi", Tōkyō 1900, 2. A. 1908, mit sehr guten Tafeln. Auf den Text der französischen Ausgabe ist, wie gesagt kein Verlaß. — Japanese temples and their treasures. 3 Bände mit ca. 500 Tafeln nach den Schätzen japanischer Tempel, darunter viel Kunstgewerbliches. Tōkyō, 1910. — Okakura Kakuzō, Ideals of the East, 2nd edition, London 1904. — H. L. Joly, Legend in Japanese art. London, 1908. Zur Deutung des Motivenschatzes der japanischen Kunst sehr nützlich, leider nicht frei von Fehlern und ungewöhnlich schlecht illustriert. — Papinot, dictionnaire d'histoire et de géographie du Japon. Tōkyō und Yokohama 1906. Ausgezeichnetes Nachschlagebuch. — Chamberlain, things japanese. 5. A. London 1905. Enthält vortreffliche Aufsätze über die mannigfachsten japanischen Themen. Die Artikel über Kunst stehen auf dem Standpunkte des gewöhnlichsten Philisters. — Zu warnen ist vor der völlig wertlosen japanischen Kunstgeschichte von Münsterberg.

Chronologische Übersicht der Geschichte des japanischen Kunstgewerbes.

1. Vorgeschichtliche und frühgeschichtliche Zeit. Bis etwa 552 nach Christi Geburt.

Steinzeitliche Siedelungen mit Geräten, die z. T. eine hohe bildnerische Fähigkeit verraten, geben Kunde von der vorgeschichtlichen Existenz der Urbewohner Japans, deren letzte spärliche Reste, die Ainu, heute noch auf der Nordinsel Hokkaidō hausen. Die Rasse der heutigen Japaner scheint aus der Mischung zweier eingewanderter Völker entstanden zu sein, deren Sitze anfänglich die Provinzen Hyūga auf Kyūshū und Izumo, später auch Yámato waren. Zahlreiche Funde, namentlich in dolmenartigen, riesigen Häuptlingsgräbern zeigen sie schon in vorgeschichtlicher Zeit im Besitze einer hochentwickelten Eisen- und Bronzekunst und einer ziemlich urtümlichen Töpferei. Sehr lose Beziehungen zu China seit dem Beginne der christlichen Zeitrechnung, starker, meist kriegerischer Verkehr mit Korea in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten.

2. Von der Einführung des Buddhismus in Japan bis zur Naraperiode 552—710.

552 Übersendung von buddhistischen Statuen, Tempelgerät und Schriften durch einen koreanischen Fürsten an den Kaiser Kimmei. Unter der Kaiserin Suiko (593—628) und dem Stärkster chinesischer Einfluß zunächst durch Korea vermittelt. Kunst der kleinen Dynastien vor der T'angdynastie, stark indischer Charakter nicht ohne westliche Züge. Blüte der

Regenten Shōtoku Taishi (572 bis 621) bereits Vorherrschaft des Buddhismus. Allmähliche Umgestaltung aller staatlichen Einrichtungen nach chinesischem Muster.

Metallkunst und der Weberei. Erhalten fast nur Tempelgerät im Hōryūji-Tempel bei Nara, heute z. T. im kaiserlichen Besitze.

3. Naraperiode 710—794.

Die kaiserliche Residenz, die bisher mit jedem Kaiser wechselte, nach Nara in der Provinz Yámato verlegt. In der Regierungszeit des Kaisers Shōmu (724—748), der Periode Tempyō (729—748), höchste Blüte des Buddhismus, Errichtung der großen Tempel in Nara. Stärkster und direkter Verkehr mit China.

Abhängigkeit von der Kunst der chinesischen T'ang-Dynastie (620—907). Hohe Blüte der buddhistischen Malerei, Akme der buddhistischen Skulptur. Gerät dieser Zeit in großer Zahl im kaiserlichen Schatzhause Shōsōin (Nara)[1] erhalten. Die Künste der Weberei, der Metalle, des Holzes, Elfenbeins auf ihrer höchsten Höhe. Erste künstlerische Lackarbeiten. Auch Gläser, Emails, glasierte Tongefäße erhalten.

4. Heian- und Fujiwarazeit 794—1185.

Verlegung der kaiserlichen Residenz nach Heian (Kyōto) in der Provinz Yamáshiro, wo sie bis 1868 bleibt. Vom neunten Jahrhundert ab Herrschaft der Fujiwarafamilie. Im 12. Jahrhundert Kämpfe der Kriegerfamilien Taira und Minamoto (Gempei-

Lockerung der Verbindung mit China (Sungdynastie 960 bis 1280). Bildung eines japanischen Stils. Größte Feinheit des Lackgeräts, schöne Metallarbeiten und Webereien.

[1] Tōyei Shukō. An illustrated catalogue of the Imperial treasury called Shōsōin at Nara. 3 Bände, Tōkyō 1910.

zeit). Die Taira sind zunächst siegreich, Taira no Kiyomori wird 1167 erster Minister. Von 1180 an Wiedererhebung der Minamoto, 1185 ihr großer Sieg bei Dan no Ura, der die Taira vernichtet.

5. Kamakura- und Hojoperiode. 1185—1337.

Minamoto no Yoritomo wird 1192 Sei-i-tai Shōgun, abgekürzt Shōgun, und damit der Begründer der Hausmeier-Herrschaft, die bis 1868 der eigentliche Träger der staatlichen Mächte war. Residenz der Shōgun in Kamákura, nicht weit vom heutigen Tōkyō. Unter Yoritomos Nachfolgern Usurpierung der Macht durch die Hōjōfamilie (Hōjōzeit). 1333 Sturz der Hōjō durch Kaiser Godaigo.

1223—1229 Reise des Tōshirō nach China. Nach seiner Rückkehr Anlage von Öfen in dem alten Töpferdorfe Seto, wo die ältesten und schönsten Töpfereien für die Teezeremonien gebrannt werden. Neue Lacktechnik des Kamákurabóri. Beginn des Relieflacks. Tsuba der Plattnermeister. Höchste Blüte der Plattnerkunst.

6. Ashikagaperiode. 1337—1573.

1335 Errichtung des Ashikagashogunats durch Ashikaga Takaúji. Residenz der Shōgun in Kyōto. Bis 1392 dynastische Spaltung, nördliche und südliche Dynastie (Námbokuchō). Im 15. und 16. Jahrhundert verwüstende Bürgerkriege. 1573 Absetzung des Shōgun durch

Sitz der Kultur Kyōto.

Herrschaft der Zenkunst besonders unter Ashikaga Yoshimasa (1449—1470. † 1490), dessen Zeit nach seiner Residenz als Higashiyamazeit bekannt ist. Töpferei von Shigaraki durch den Chajin Tákeno Jōō, des Shinosteinzeugs durch Shino Sō-

Oda Nobunaga. Herrschaft Nobunagas. — Erste Berührung mit Europa.

shin begründet. Ausländische Muster (China, Korea, Annam, Luzon). Gorodayu Shōzui fertigt 1513 das erste Porzellan nach Vorbildern der Mingdynastie in China (1368—1643).

Schwertschmuck. Seit Anfang des 15. Jahrhunderts besondere Tsubameister, fein durchbrochene Tsuba (Heiantsuba). Tsuba mit Gelbmetalleinlagen. Ende 15. Jahrhundert erster großer Tsubameister Kanaïye. Am Schluß der Periode Tsuba der Myōchin- (Nobuiye) und Umetadafamilien und Verbreitung der Stile von Kyōto in die Provinz. Seit der Zeit Yoshimasas die höfischen Ziseleure der Gotōfamilie.

Lack. Goldlack, besonders Relieflack technisch zu höchster Vollendung ausgebildet: Kōami und Igarashifamilien. Daneben eine schlichte Lackkunst für das Chánoyú. — Blüte des Nōspiels, prachtvolle Gewänder.

7. Toyotomi- und Tokugawazeit. 1573—1868.

1582 Ermordung Nobunagas. Herrschaft des Toyotomi Hideyoshi. 1592—1598 erfolgloser Zug nach Korea. 1598 Tod des Hideyoshi. Herrschaft des Tokugawa Iëyasu: 1603 Shōgun in Edo, Kulturzentrum neben Kyōto auch Edo. Verbreitung der Kunst in den Provinzen, an den Höfen der Daimyō (Feudalfürsten). Reichste technische Ausbildung aller Künste durch

dem heutigen Tōkyō. Christenverfolgungen. Verbot des Verkehrs mit dem Auslande 1624, nur Holländern und Chinesen beschränkter Handel gestattet. Konsequenteste Durchbildung der Feudalverfassung. 1854 Commodore Perry vor Edo. Kämpfe um die Eröffnung des Reiches und die Wiederherstellung der weltlichen Macht des Kaisers. 1868 Sturz des Shōgunats.

die von den Daimyō pensionierten Künstler.

L a c k. Nach kurzer Verfallzeit höchste Verfeinerung der Technik. Familien Koma, Igarashi, Yamamoto, Kajikawa usw. Mode der Inrō. Im Gegensatz dazu der großartige Stil des Kōetsu und Kōrin.

K e r a m i k. Durch den Zug nach Korea und die Importation koreanischer Töpfer zum großen Teil erst geschaffen. Einfluß von Chajin wie Ríkyū und Enshū. Verbreitung der künstlerischen Töpferei durch alle Provinzen. Blühende Porzellanfabrikation nach chinesischen Mustern in Hizen und Hirado. Dekoriertes Steinzeug durch Ninsei und Kenzan in Kyōto. Im 18. und 19. Jahrhundert allmähliches Herabsinken zu industrieller Produktion.

S c h w e r t s c h m u c k. Im Anfange der Periode hohe Blüte. Später in langer Friedenszeit reine Dekoration. Übermächtiger Einfluß der Ziseleure der Gotōschule. Hauptschulen neben ihr Nara und Yokoya. Denselben Weg geht die Plattnerkunst.

Japanisches Haus und japanisches Hausgerät.

Literatur: Brinckmann, Kunst und Handwerk in Japan, Bd. 1. Berlin 1889. — E. S. Morse, Japanese homes and their surroundings. New York 1895. — Baltzer, Das japanische Haus. Berlin 1903.

Das Haus, das größte und wichtigste Gerät, bestimmt, wie bei uns, auch in Japan Zweck, Formen und künstlerischen Charakter des Geräts sehr wesentlich mit, ja schafft sie zum großen Teile, und muß uns daher, als abstrakter Typus wenigstens, nicht in seiner historischen und individuellen Mannigfaltigkeit, einen Augenblick beschäftigen. Seine für die Gestaltung der Gerätekunst wichtigsten Eigenschaften sind die Abwesenheit fester Wände, seine Feuergefährlichkeit und seine Ausstattung mit Matten. Die dicken, weichen, graugrünen Binsenmatten, mit denen der Japaner den rohen Bretterfußboden seiner Zimmer belegt, sind ihm zugleich Stuhl, Tisch und Bett, erniedrigen seine ganze häusliche Existenz um eine halbe Manneshöhe und ersparen ihm die meisten und umfänglichsten Geräte des Europäers. Da er des Stuhles nicht bedarf, der wieder einen hohen und großen Tisch nötig macht, sondern unmittelbar auf den Matten, höchstens auf einem Kissen hockt, genügen zu Schreib- und Lesezwecken, wie auch zum Essen kleine niedrige Tischchen, denn die Matten versehen den Dienst des Tisches mit. Das Bettgestell ersetzt ihm ebenfalls der Mattenboden, auf den er die Schlafmatratzen erst ausbreitet, wenn er zur Ruhe gehen will. Am Tage verschwinden sie hinter den Schiebetüren der räumigen Wandschränke, die ihm die europäischen Schrankgebirge fast völlig ersparen. Auch diese Schränke aber nehmen nur das täglich und augenblicklich Nötige auf. Denn neben jedem wohlhabenderen

Hause steht als der Riesenschrein der Familie der feuerfeste Speicher, in dem der sorgliche Hausherr, der leichten Brennbarkeit seines Hauses und der Häufigkeit der Feuersbrünste eingedenk, alles einschließt, was er an wertvollem Hausrat besitzt. In den Zimmern steht also nur, was das Bedürfnis des Augenblicks fordert; mehr könnte nicht aufgestellt werden, weil die nötigen festen Wände fehlen. Auf drei Seiten schließen bewegliche und leicht entfernbare Schiebetüren das Zimmer ab — nach außen mit durchscheinendem Papier bespannte (Shōji), gegen die Nachbarräume die Fúsuma mit undurchsichtigem Papierbezuge. Die vierte Wand ist freilich fest, wenn Bambus- oder Holzgeflecht mit Lehmbewurf diese Bezeichnung verdient. Aber diese Seite nehmen die Wandschränke oder das Tókonomá, der Ehrenplatz des Hauses, die etwa 1 m tiefe, leicht erhöhte Bildnische ein, in der bei passender Gelegenheit eins der Rollbilder des Familienschatzes aufgehängt wird. Nur der Teil der Wand, den das Tokonoma freiläßt, bietet Raum für schmale Regale und dergleichen.

Das japanische Zimmer ist also so gut wie leer: keines unserer notwendigen Möbel — Stühle, Tische, Betten, Schränke, Sofa — verstellt den kostbaren Raum, keine Ölgemälde in Goldrahmen tapezieren die Wände, kein dekoratives Ziergerät drängt sich zwecklos und gelangweilt auf überflüssigen Regalen. In der Bildnische in seinem wundervoll gestimmten Brokatrahmen vielleicht ein feinfarbiges Aquarellbild oder eine Tuschskizze, zu der das milde Braun, Teegrün oder Stahlgrau der Tokonomawand, die edle Naturfarbe des Holzwerks, die neutralen Töne der Matten und der Schiebetüren den schönsten Fond bilden, davor etwa eine Blumenvase mit taufrischen Zweigen, ein Räuchergefäß aus Bronze oder Ton, auf den Borten daneben höchstens ein eben weggelegtes Buch oder ein Schreibkasten, das ist alles, was das japanische Zimmer birgt. Was sonst an Gerät gebraucht wird, erscheint erst, wenn es gebraucht wird, und verschwindet, sobald es überflüssig geworden ist.

Das japanische Gerät ist also nur für den Gebrauch gedacht und gemacht, und erst der Gebrauch entfaltet seine eigentümliche

Schönheit, die im wesentlichen Zweckmäßigkeit und ihr natürlicher Ausdruck in Stoff und Form ist. Zweck- und seelenloses Ziergerät — einen Widerspruch in sich — hat der Japaner für den heimischen Bedarf nie geschaffen, und einer dekorativen Wirkung ist sein Werk denn auch nur selten fähig. Um so tiefer und mächtiger ist der Zauber, der aus dem bescheidenen Gerät strahlt, wenn der Gebrauch ihm Leben gibt. Außer einigen Waffen hat die europäische Zierkunst der japanischen Gerätekunst kaum etwas an die Seite zu stellen.

Die Lackarbeiten.

Literatur: Große, Stil der japanischen Lackkunst, Ztschr. für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 1, H. 2. Stuttgart 1906. — Jacoby in: Japanische Kunstwerke, Sammlung Moslé. Berlin 1909, S. 242 ff. — I. I. Rein, Japan nach Reisen und Studien, Bd. 2. Leipzig 1886. — Hart, Notes on the history of laquer. Transactions of the Japan Society 3, pt. 1, 7. — Quin, The laquer industry of Japan. Transactions of the Asiatic Society of Japan 9, pt. 1, 1.

Technik und Motive.

Das Material des japanischen Lackes ist kein Kunstprodukt, wie der europäische Lack, sondern ein Naturerzeugnis, der Saft des Lackbaumes, der Rhus vernicifera. Ursprünglich zu rein technischem Zwecke in dünner Schicht aufgetragen, um den Kern des Gerätes vor Witterungseinflüssen (Rosten, Springen, Werfen) und Wurmfraß zu schützen, auch seine Festigkeit zu erhöhen, ohne es fühlbar schwerer zu machen, ist der Lack in Japan zum Träger und Mittel der reichsten Dekoration und die ureigenste Domäne des japanischen Gerätekünstlers geworden. Seine Geschichte verliert sich im Dunkel der „Götterzeit" und reicht fast ohne Lücke bis zur Gegenwart, er ist im Hause des Japaners allgegenwärtig und unentbehrlich.

Das europäische Wort „Lack" deckt drei, für den Japaner wesentlich verschiedene Vorstellungen, denen in der japanischen Sprache auch drei verschiedene Wörter entsprechen. Urushi ist das Lackmaterial, dessen sich der japanische Künstler bedient, Nuri die Lackschicht, die er aus diesem Material im Bunde mit allerlei Farben und anderen Stoffen herstellt, und Máki-ë (wörtlich: Streubild) die Dekoration in Metallack, für die das Aufsäen von Metallpulvern charakteristisch ist.

Der Saft des Lackbaums wird aus dem Stamme durch Einschneiden der Rinde, aus den Zweigen durch Auskochen gewonnen. Die erste Art des Lackes, der Rohlack im engeren Sinne, der Kiurushi, bildet die obersten Lackschichten der besten Lacke, die zweite, Séshime, an guten Lacken nur die Grundierung (Shitaji). Durch Mischen des gereinigten — durch Tücher, Papier gepreßten — Rohlackes verschiedener Herkunft und Feinheit in mannigfachen Verhältnissen, Beimischung von Ölen, vor allem von Egomaöl (Öl der Perilla ocimoides L., einer Labiata), und Farbstoffen lassen sich die verschiedensten Lackmaterialien gewinnen. Die wichtigsten sind: der Náshijí-Urushi, so genannt, weil er für den Nashijigrund (s. S. 15) verwandt wird, eine Mischung von Lacken aus den Provinzen Uzen und Musashi mit Tōō (Gummigutt) oder dem Safte der Kuchinashi (Gardenia Florida) — der Róïro-Urushi (Schwarzlack), gefärbt durch einen Absud von Eisenfeilspänen in Essig — und der Shu-Urushi (Rotlack), eine Mischung des besten Kiurushi mit Egomaöl, Pflaumenessig, Saft des Kuchinashi und Zinnober.

Als Träger der Lackschichten sind so gut wie alle Stoffe möglich, von ganz überwiegender Bedeutung aber ist das Holz — des Kéaki (Zelkowa Keaki Sieb.) z. B., des Tochi (Aesculus turbinata Bl.), des Hinoki (Thuya obtusa), auch des Sugi (Cryptomeria japonica). Dem Auftragen der Lackschichten durch den Nurishi (Nurimeister) geht die sorgfältigste Bearbeitung und Glättung des oft sehr dünnen, geleimten Holzkerns voraus; sie muß um so sorgfältiger sein, je dünner die Lackschichten aufgetragen werden sollen, und ist bei guten Lacken von erstaunlicher Vollendung. Die Prozeduren des Nurushi selbst sind ebenso mannigfaltig wie kompliziert, und nach der Ateliertradition ungemein verschieden. Nur die allerwichtigsten können daher im folgenden angedeutet werden. In jedem Falle aber ist größte Sauberkeit, insbesondere völlige Abwesenheit von Staub unbedingtes Erfordernis; die Trocknung der Lacke erfolgt im Feuchtschrank, da der Lacksaft in trockener Luft merkwürdigerweise nicht trocknet.

Roïronuri (Schwarzlackgrund). Die Leimfugen werden zu flachen Rillen ausgeschnitten, mit Kokuso, einer Mischung von zu Brei zerhackter alter Leinwand mit Seshime und etwas Reismehl, gefüllt, dann das Ganze getrocknet und mit einer dünnen Schicht Rohlack bedeckt. Die ganze Prozedur wird nach sorgfältiger Trocknung noch einmal, mit kleiner Variante, wiederholt, und der Grund sorgfältig glatt geschliffen. Über eine in dünner Schicht aufgetragene Mischung von Kiurushi und Komenori (Reiskleister) wird darauf ein dünnes Tuch (Leinen oder Seide) oder Papier gebreitet, glatt gestrichen und mit einer zweiten Schicht derselben Mischung bedeckt. Nach sauberer Glättung, Trocknung, nochmaliger Glättung und Politur erfolgt die Auftragung mehrerer dünner Schichten von Jinoko (pulverisiertem Tonscherben), Kiriko, einer Mischung von Jinoko, Tonoko (Schleifsteinpulver) und Rohlack, und Sabi, einer Mischung von Tonoko und Kiurushi, dann endlich der eigentlichen Deckschichten von Roïro-Urushi, die nach oben immer feiner werden. Jeder einzelnen Manipulation geht eine sorgfältige Trocknung und Politur mit immer feinerem Material voraus. Die letzte Politur der obersten, mit einer ganz dünnen Schicht besten Kiurushis überfangenen Schwarzlackschicht erfolgt mit Tsunoko (Hirschhornpulver) und Öl. Im ganzen erfordert guter Schwarzlackgrund mindestens etwa 30 verschiedene Prozeduren, die durch längere Trockenpausen unterbrochen werden; die Dicke der noch zahlreicheren Schichten aber beträgt bei Lacken gewöhnlicher Größe nur den Bruchteil eines Millimeters!

Beim Rotlackgrund (Shunuri) tritt an die Stelle des Roïro-Urushi in den oberen Schichten Shuurushi, beim Nuritate fallen die letzten Polituren weg, an ihrer Stelle wird eine besondere Lackmischung (Nuritateurushi) appliziert und getrocknet. Beim Shunkeinuri wird über eine dünne Grundierung ein starker Zinnoberanstrich gelegt und mit Yoshinolack, einem besonders edlen Rohlack bedeckt. Die Holzmaserung bleibt deutlich sichtbar.

Das so weit gediehene Werk des Nurishi ist nun nicht etwa unfertig, sondern an sich durchaus vollendet, und namentlich der edle Geschmack der Chajin zog dies schlichte einfarbige

Gerät den prunkvollen Erzeugnissen des Goldlackkünstlers entschieden vor. Meister wie Shukō in Kyōto (Ende des 15. Jahrhunderts), Haneda Gorō in Nara, der Erfinder der Natsume genannten Teebüchsen (Ende des 15. Jahrhunderts), Shinonoï Hidetsugu (16. Jahrhundert) und seine Nachkommen, die für Männer wie Rikyū und Enshū arbeiteten, Seíami, der Lackmeister des Rikyu, Kondō Dōshi, den Enshū und Katagiri Sekishū protegierten, galten so gut und besser als Künstler, wie die Makiëshi, vor denen sie noch in der Rangordnung der Tokugawazeit den Vortritt hatten. Besonders zu erwähnen ist noch des Nakamura Sōtetsu (Kyōto 1617—1695) Yozákuranuri, aus dessen Schwarzlack die dunklen Umrisse von Kirschblüten hervorschimmern, und Fujishige Tōgan, der die unter den Trümmern des zerstörten Schlosses von Ōsaka gefundenen Meibutsuchaïre aus der Sammlung des Hideyoshi mit Goldlack repariert und damit diese geschmackvollste Art der Reparatur von Tongefäßen erfunden haben soll. Nur die reicheren Techniken des Nuri aber, wie das Jōgahananuri, die Malerei in Lackfarben, deren Erfindung einem Jigozaemon in Jōgahana, Provinz Etchū, zugeschrieben wird (Ende des 15. Jahrhunderts), das Tsuishu, dessen dicke, aus rotem Lacke oder verschiedenfarbigen Lackschichten gebildete Haut in mannigfachen Formen geschnitten ist, das Tsuíkoku, der geschnittene Schwarzlack, und der aus verschiedenfarbigen Schichten gebildete, V-förmig geschnittene Gurilack — sämtlich übrigens Nachahmungen chinesischer Techniken — erfreuen sich in Japan und Europa allgemeinerer Schätzung.

Für die meisten Japaner und Europäer fällt der ganze Ruhm der japanischen Lackkunst dem Makiëshi zu. In der Tat hat sich die Energie der japanischen Lackmeister vor allem dem Metall-, in erster Linie dem Goldlacke zugewandt und diesen freilich zu höchster Vollkommenheit ausgebildet. Ihren Preis für diese einseitige Bevorzugung eines, allerdings des reichsten technischen Mittels hat die japanische Lackkunst aber bezahlen müssen. Die eintönige Pracht des Goldlackes, seine fast überstarke sinnliche Wirkung erstickt nur zu leicht das feinere künstlerische Leben;

und er erscheint häufig frostig und seelenlos neben der Freiheit und Größe der chinesischen Lacke, der eigentümlichen inneren Wärme der japanischen Töpferei.

Die Dekoration in den verschiedenen Makiëtechniken, deren charakteristisches Merkmal das Aufstreuen von Metallpulvern bildet, kann direkt auf dem Grunde des Roïronuri, Shunuri usw., auch auf dem ungelackten Holze liegen. Es gibt aber auch besondere Gründe in Streutechnik, deren untere Schichten in jedem Falle ähnlich wie oben beim Roïronuri behandelt werden.

K i n j i (Goldgrund) und G i n j i (Silbergrund) werden technisch völlig gleich behandelt. In eine Grundierung von Ëurushi, einer Mischung von verdicktem Rohlack mit rotem Ocker, wird der dichte Metallpulvergrund je nach der Feinheit des Pulvers mit einem feinmaschigen Röhrensieb oder dem Pinsel eingestreut. Auch Pulver verschiedenen Kornes können neben und übereinander verwandt werden. Das Ganze wird dann mit mehreren, sorglich polierten Schichten durchsichtigen Lackes überfangen und zum Schlusse mit Tsunoko und Öl poliert.

N á s h i j í , „Birnengrund", so genannt wegen seiner Ähnlichkeit mit der körnigen Schale der japanischen Birne, der Aventurinlack der Europäer, ist sehr verschieden nach Dichtigkeit und Größe des verwandten Pulvers. Das Metallpulver liegt hier unter einer starken Schicht Nashijiurushi, die dem Metalle, auch minderwertigem Golde, Silber und selbst Zinn das Aussehen des Goldes gibt. Die Verwendung solcher Surrogate, die aber gar nicht leicht zu erkennen ist, macht die Qualität eines Lackes von vornherein verdächtig.

H i r a m e. In den halb getrockneten Lackgrund wird grobes Goldpulver eingestreut, mit dem seshimebenetzten Finger festgeklopft und nach vollkommener Trocknung mit mehreren Schichten schützenden Lacks bedeckt. Das Ó k i b í r a m e , bei dem noch größere Goldschuppen einzeln eingesetzt werden, findet sich nur bei technisch vorzüglichen Lacken, ebenso das ziemlich junge G y ō b u n a s h i j i , bei dem sehr große unregelmäßige Brocken einer Gold-Silberlegierung im durchsichtigen Lacke schwimmen.

Bei all diesen Techniken ist das Gold dem Auge und dem Finger unmittelbar fühlbar, eine Täuschung über das Material ist also unmöglich.

Von geringerer Bedeutung ist das Shibuichiji, ein Grund von Silber- und feinstem Kohlepulver, der grauer Silberbronze (Shibuichi) ähnelt und genau wie Kinji und Ginji behandelt wird.

Dekoration. Die Übertragung der Zeichnung auf die Lackoberfläche braucht uns hier nicht zu beschäftigen. Ihrer Ausführung in Lack dienen hauptsächlich drei Techniken. Das Hiramakië (Flachmakië) erhebt sich nur wenig oder gar nicht über den Lackgrund; es wird durch Einpulvern feinsten Metallstaubes in die mit Ëurushi angelegte Zeichnung, Bedeckung mit vielfachen Schichten polierten Lackes und mehrmaliges Polieren gewonnen. In Takamakië (Relieflack) sind meist nur einzelne Teile des Dekors ausgeführt. Einstreuen von Kohlepulver, oft in mehreren Schichten, bei höchster Erhebung Aufmodellierung in Sabi bilden das Relief, darüber kommen dann die metallischen Lackschichten. Das Material des „polierten Lackes", Togidashi, bildet Metallpulver oder gefärbter, pulverisierter Lack. Der eingestreute Dekor feinsten Pulvers wird mit einer Lackschicht bedeckt und durch starkes Polieren bis in die farbige Schicht hinein wieder bloßgelegt, dann, wie immer, noch mit mehreren transparenten Lacklagen überfangen. Das vollendete Werk ist von ungemein weicher, malerischer Wirkung.

Einige spezielle Techniken verdienen flüchtige Erwähnung. Zur Nachahmung schwarzer Tuschzeichnung, Súmië Togikiri, wird feinstes Kohlepulver in verschiedenen Verhältnissen mit Silberstaub gemischt und in die noch feuchte Lackzeichnung eingestreut. Das Kijimakië, die Lackdekoration auf ungelacktem Holzgrund, bietet bei aller anscheinenden Einfachheit besondere Schwierigkeiten, weil die naturfarbene Holzfläche nur zu leicht Schmutz annimmt. Das Holz wird daher mit einem Bleche bedeckt, in dem nur der Umriß des Musters ausgespart ist, und das erst nach Vollendung der Dekoration entfernt wird. Im weiteren Sinne gehören zum technischen Rüstzeug des japanischen

Lackmeisters noch die Einlagen, vor allem von Perlmutter (Raden, Aogai) und von Edelmetallen, meist Gold, entweder als Folie (Kirigane) oder in kräftiger Masse (Heídatsu, Hyōmon). Daneben finden sich Bernstein, Schildpatt, Elfenbein, in jüngerer Zeit Zinn und Blei, eine der schönsten Eroberungen des Lackkünstlers, aber auch gebrannter Ton, Eisen, Horn, Steine und alle möglichen anderen Stoffe.

Da die Lackschichten sich, wie erwähnt, auf fast jeden Stoff auftragen lassen, ist so gut wie alles gelegentlich gelackt worden, und eine Aufzählung japanischen Lackgeräts würde einer Aufzählung des japanischen Geräts gleichkommen. Einzelne Geräte stellten aber dem Lackmeister besonders dankbare Aufgaben und sind daher so gut wie immer aus gelacktem Holze gefertigt worden — vor allem das Súzuribáko (s. Abb. 52), der Schreibkasten, meist rechteckige oder quadratische Kästen mit Deckel und einer Vorrichtung zur Aufnahme des Reibsteins „Súzuri", auf dem die Tusche gerieben wird, des Wassertropfers „Mizuíre", der Tusche, des Pinsels, des Papiermessers usw. Sehr häufig entspricht ihm in der Dekoration eine ganze Schreibgarnitur, unter der der etwas größere Papierkasten „Ryōshibako", der niedrige Schreibtisch „Bundai" (s. Abb. 28), die Bücheretagere „Shodana" und der länglich-rechteckige Briefkasten „Fubako" von besonderer Bedeutung sind. Nächst dem Suzuribako zählen wohl die Kōgō (s. Abb. 22), kleine Döschen zur Aufnahme von Weihrauch, und die etwas größeren Kōbako (s. Abb. 12) gleicher Bestimmung zum Lieblingsgerät des Lackmeisters. Das Räuchergefäß (Kōro) selbst, in dem der Weihrauch auf einem in Asche gelagerten Kohlefeuerchen abgebrannt wird, fällt dagegen naturgemäß mehr in die Domäne des Töpfers oder Metallkünstlers.

Unter dem Toilettegerät stehen die Tébako, ziemlich große Kasten zur Aufnahme kleinerer Toiletteutensilien (s. Abb. 25), und die runden Dosen, in denen das Heiligtum der japanischen Frau, der Bronzespiegel, ruht, an erster Stelle. Die Kämme scheinen erst in ziemlich später Zeit modisch ausgestaltet worden zu sein, sind aber dann häufig in reichster Lackarbeit verziert worden.

Die Inrō (s. Abb. 33), mehrfach geteilte, länglich-rechteckige, flache Kästchen zur Aufnahme des Stempels, später von Wohlgerüchen und Arzneien, die an seidener Schnur mittels eines Knopfes (Nétsuke) von den Männern im Gürtel getragen wurden, sind gleichfalls recht jungen Datums (Ende des 16. Jahrhunderts), auf kein Gerät aber haben die Lackmeister größere Erfindungskraft und reichere Technik verschwendet. Die Speisegeräte — Zen, kleine Tische für jeden einzelnen Gast, mannigfach geformte Schalen und Bretter, Kuchenkasten, Picknickkasten (Sagejū), mehrfach geteilte Speisekasten (Jikirō) und Weinschalen (Sakazuki) — sind meist gelackt worden, aber als gewöhnliches Gebrauchsgerät nicht gerade den ersten Meistern zugefallen. Dasselbe gilt von den reichen Sänften der Vornehmen und dem Kriegsgerät, Sattel, Schwertscheide und Schwertständer. Die Kasten für Teegerät (Chábako), die Natsume genannten Chaïre für das Sommerchanoyu, die Teller zum Aufstellen der Chaïre (Chabon) und die Témmokudái zum Aufstellen der Chawan, in erster Linie der chinesischen Temmoku, stellten dagegen, wie alles Teegerät, dem Lackmeister die vornehmsten Aufgaben. Und der buddhistische Kultus vollends ist es in älterer Zeit fast allein, der uns edle Lackarbeiten überliefert hat — die Karahitsu, Truhen chinesischer Form, Sasshi- oder Kyōbako, Kästen für buddhistische Schriften, Zuzubako, Kesabako, Shakujōbako (Behälter für den Rosenkranz, die Priesterschärpe, den Priesterstab), dann Altartische (Maëzukuë). Tische für buddhistische Schriften (Kyōzukuë), Gestelle für die symbolisch dargebrachten Speisen (Gomótsudai), und Altarschreine (Zushi).

Geschichte der Lackkunst.

Die Nachrichten der ältesten literarischen Quellen, welche die Geschichte der Lackkunst bis in die Zeit des Kaisers Kōan (reg. 392—291 vor Chr. Geb.) zurückzuverfolgen wissen, verdienen ebensoviel Glauben wie die übrigen tatsächlichen Angaben dieser Quellen — nämlich keinen. In Wahrheit sind natürlich Lackbaum

und Lackgewinnung, wie die meisten, fast alle, Elemente der japanischen Kultur, Entlehnungen aus China, wo Lackgerät seit vorchristlicher Zeit in allgemeinem Gebrauche war. Die erste einigermaßen zuverlässige Notiz führt in Japan nicht weiter als bis zur Regierung des Kaisers Yōmei (586—587) hinauf; sie bringt die erste jener Verordnungen wirtschaftlichen Charakters, die in den

Abb. 1.
Lederkasten, schwarz gelackt, mit Gold und Silber eingelegt. Im Shōsōin, Nara. Nach Tōyei Shukō. 1/7 n. Gr.

nächsten Jahrhunderten fast die einzigen urkundlichen Erwähnungen des Lackes enthalten, von seinem technischen und künstlerischen Charakter aber so gut wie nichts verraten. Aus der Zeit Kaiser Temmu's (673—686) ist ein Schrank in Shōsōin erhalten, der mit Unrecht als der älteste Zinnoberlack gilt; er ist nur mit einer rot grundierten durchsichtigen Lackschicht bedeckt. Der Lack dieser Zeit scheint noch nichts weiter zu sein, als ein schützender Anstrich.

Schon in der Naraperiode aber haben die Japaner auch die

künstlerischen Kräfte des Lackes entdeckt, oder vielmehr sich die künstlerischen Entdeckungen der Chinesen angeeignet. Die Lacke des Shōsōin gehören zum Teil zu den großartigsten Schöpfungen des Lackmeisters überhaupt; Formen und Verzierungen gestalten sich so selbstverständlich aus der Natur des Stoffes, daß man gar nicht an Menschenwerk oder gar das einer bestimmten Zeit denkt. Der Lack dient hier nicht nur als Bindemittel für die Malerei mit

Abb. 2.
Gürtelschachtel, schwarz gelackt, mit Einlagen von Perlmutter und untermaltem Kristall. Im Shōsōin, Nara. Nach Tōyei Shukō. $^1/_5$ n. Gr.

Gold- und Silberpulver (Kingindeigwa), sondern auch als Träger reicher eingelegter Dekorationen aus Gold- und Silberblech und mannigfachen anderen Stoffen (Heidatsu oder Hyōmon, s. Abb. 1), vor allem aber aus Perlmutter (Raden, s. Abb. 2), — und die berühmte Schwertscheide des Kaisers Shōmu (s. Abb. 3) bietet sogar schon ein Beispiel japanischen Goldlackes: die Tierfiguren und stilisierten Wolken der Dekoration sind in der damals Makkinrō genannten Technik des Togidashi ausgeführt,

bei der die Zeichnung in farblosem Lack aufgemalt. vor dem Trocknen mit Metallpulver bestreut, dann das Ganze mit einer starken Lackschicht überfangen und die Zeichnung durch Polieren bis in die Metallschicht wieder bloßgelegt wird. Für die Mitsudasō genannte Maltechnik dient der Lack dagegen nur als Malgrund.

Die Fujiwaraperiode bringt an neuen Techniken außer dem Zinnoberlack, dessen Anfänge in diese Zeit fallen, den reinen Goldgrund, Ikakeji, und die ersten Anfänge des Hirame, hier Heijin genannt, vor allem aber eine Japanisierung des Lackes, der erst jetzt, wo die Verbindung mit China sich lockert, ohne indessen abzureißen, gleichen Schrittes mit der großen Malerei, sich einen eigenen, einen japanischen Stil bildet. Zugleich ist es die Zeit der Verbreitung und Verweltlichung des Lackes, der seine Vorherrschaft im weltlichen Gerät — zunächst wohl noch der Vornehmen — zu gewinnen anfängt, und in der üppigen Architektur der Fujiwara eine Rolle spielt, wie nie zuvor — Zeuge dessen die Goldlack- und Perlmutterdekoration des Tempelchens Konjikidō im Chūzonji, Provinz Mutsu, von 1106, und die heute leider fast völlig zerstörte Perlmutterinkrustation des Byōdōin in Uji von 1053, ursprünglich eines Lustschlosses des Fujiwara Yorimichi. Beide sind auch wichtige feste Punkte in der Geschichte des Lackes dieser Zeit, die sonst auf einer ziemlich schmalen und unsicheren Basis ruht. Dem ersten Jahrhundert unserer Periode, dem neunten, können wir überhaupt kein Lackwerk mit Sicherheit zuschreiben, dem zehnten das Sasshibako des Tempels Ninnaji (Abb. 4), das der Zeit kurz vor 919 angehören muß, und zu dem sich zwei buddhisti-

Abb. 3.
Schwert im Shōsōin, Nara.
Nach Tōyei Shukō. $^{3}/_{19}$ n. Gr.

sche Lackgeräte desselben Tempels und des Enryakuji stellen (Abbildungen Kokkwa 196, 159). Der schön geformte längliche Kasten für die Schriften, die der große buddhistische Priester Kōbōdaishi aus China mitgebracht hatte, besteht nicht aus Holz,

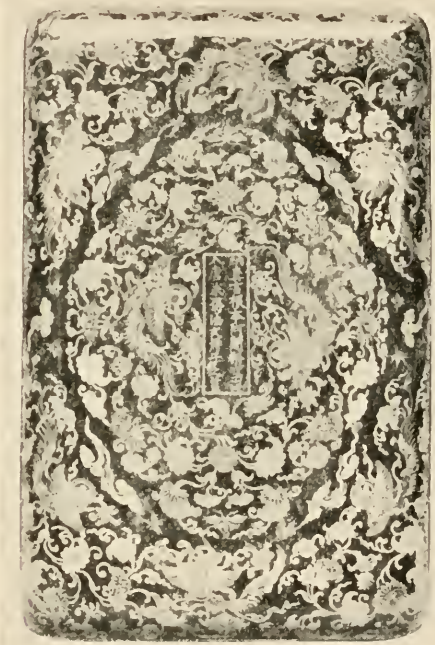


Abb. 4.
Deckel eines Sasshibako im Tempel Ninnaji bei Kyōto. Um 920. Nach Kokkwa H. 196.
¼ n. Gr.

sondern aus grober, stark gelackter Leinwand. Auf dem schwarzen Grunde sind in fein bewegten Ranken buddhistische Engelsgestalten in Gold- und Silberlack gemalt (Kingindeigwa). Der Mitte dieser Periode müssen zwei andere Meisterwerke der japanischen Lackkunst angehören: der noch viel freier

„japanische“ Kasten Abb. 5 — angeblich für eine Priesterschärpe — mit Hōraizan, der von einer Schildkröte getragenen Insel der Seligen im äußersten Ostmeer, die Kraniche, Symbole

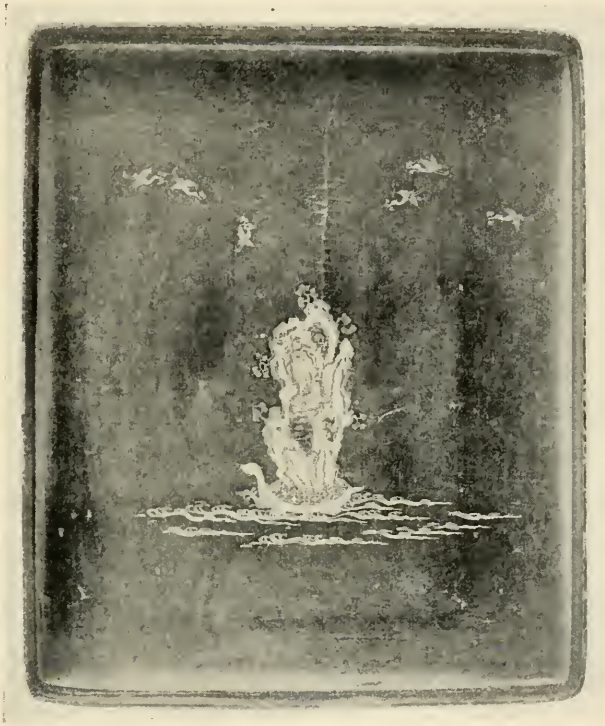


Abb. 5.
Innenseite des Deckels eines Kastens, ang. eines Kesabako. Um 1000. Im Besitze des Kaisers von Japan. Nach Kokkwa H. 140. ¼ n. Gr.

ewiger Jugend, umfliegen, in Silber- und zweifarbigem Goldmakkinrō, und das schöne Shakujōbako Abb. 6, das in derselben Technik den um ein Schwert geringelten, von Flammen umgebenen Drachen, eine der Formen der Gottheit Fudō, mit seinen beiden Begleitern zeigt. Eins der köstlichsten Werke des Makiëshi, der

zierliche Karahitsu des Kōyasan (Abb. 7), mag vielleicht etwas jünger sein: seine Dekoration — eine Landschaft mit Wasservögeln in Gold- und Silbertogidashi mit Perlmuttereinlagen — zeigt deutlich den Einfluß der nationaljapanischen Tosamalerei, die den japanischen Lackkünstler so lange am wirklichen Lackstile festgehalten hat. Das eigentümliche Motiv des Tebako Abb. 8, halbe Räder in Wellen (Kátawagúruma), wahrscheinlich die Andeutung eines buddhistischen Symbols, gehört bis in die neueste Zeit zu dem gewöhnlichen ornamentalen Werkzeuge des Lackmeisters, scheint aber in der Fujiwarazeit erfunden zu sein. Ihr gehören die beiden Kasten des kaiserlichen Haushalts und des Vic. Matsudaira Tadamasa an, die beide in Hiramakië, Togidashi und Perlmutter ausgeführt sind und dem Tempel Hōryūji bei Nara entstammen, ein dritter, Goldlack mit Perlmuttereinlagen — beim Grafen Matsudaira Naokira — ist etwas jünger. Schon in die nächste Periode führt uns das mehrteilige Kyōbako des Kwanshūji (Abb. 9, vor 1185), dessen Ränder mit Blei eingefaßt sind (Okiguchi), eine

Abb. 6.
Deckel eines Shakujōbako im Tempel Taëmadera bei Nara. Um 1100. Nach Kokkwa H. 161. ¼ n. Gr.

Abb. 7.
Karahitsu im Tempel Kongōbuji, Kōyasan. Um 1100. Nach Kokkwa H. 212. $^1/_6$ n. Gr.

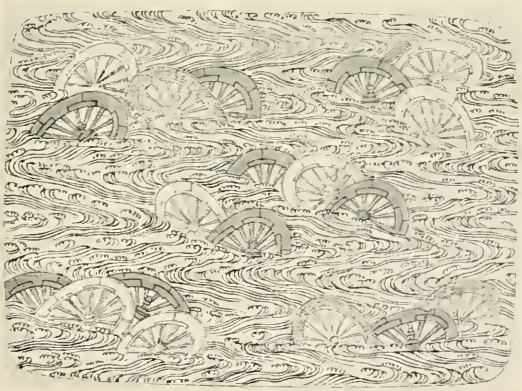


Abb. 8.
Deckel des Katawaguruma no Tebako. Im Besitze des Kaisers von Japan. Um 1150. Nach Nihon Kōgyōshi Taishōzu. $^1/_5$ n. Gr.

Übung, die in der Fujiwarazeit aufgekommen sein soll. Den Kasten Abb. 10, der aber seine ursprüngliche Form verloren hat, ohne daß wir sie noch mit Sicherheit bestimmen könnten, verweist die Technik des äußerst farbenschönen, zweifarbigen Goldmakkinrō, der Stil der Darstellung und das Kostüm der Figuren eher in eine wesentlich frühere Zeit. Indessen ist der Lack, der ganz ohne Parallele zu sein scheint, vorläufig so rätselhaft, daß wir nur Vermutungen wagen können — möglicherweise ist er chinesischer Provenienz. Auch der ganz großartige Hōōkarahitsu des kaiserlichen Haushaltes (Abb. 11) wird vielleicht einmal nach China gewiesen werden: ob aber japanisch oder chinesisch, dieser schlichte Schwarzlack mit seinen grandios stilisierten Einlagen in Form von Hōōvögeln verdient vielleicht den Ruhm des künstlerisch gewaltigsten aller ostasiatischen Lackwerke.

Abb. 9.
Deckel eines Kyōbako, Schwarzlack mit Lotusteich in Gold- und Silbertogidashi. Um 1185. Im Tempel Kwanshūji bei Kyōto. Nach Kokkwa H. 200. ¼ n. Gr.

Die Gempeiperiode, die den Übergang von der Fujiwara- zur Kamakuraperiode bildet, gehört künstlerisch doch durchaus zur ersten. Den besten Beweis dafür liefert die zierliche Fujiwaraornamentik des Kästchens Abb. 12, eine Uferlandschaft mit Hiraganazeichen, die in der Ashidé genannten Art in das Bild verwoben sind und mit ihm zusammen rebusartig ein japanisches Kurzgedicht, Uta, ergeben. Ihr Stil verweist das Kästchen

mit Sicherheit in die Zeit um 1160. Vielleicht ist das berühmte Chō-no-Tebako des Grafen Matsudaira Naoakira (Abb. Kokkwa H. 9) mit Päonien und Schmetterlingen in Togidashi, Hyōmon und Raden auf Heijingrund ein wenig jünger. Es gehört möglicherweise der folgenden Periode an.

Daß uns für die Lackkunst der Kamákurazeit, die zum Teil wirklich ihren Sitz in der shogunalen Hauptstadt Kamakura ge-

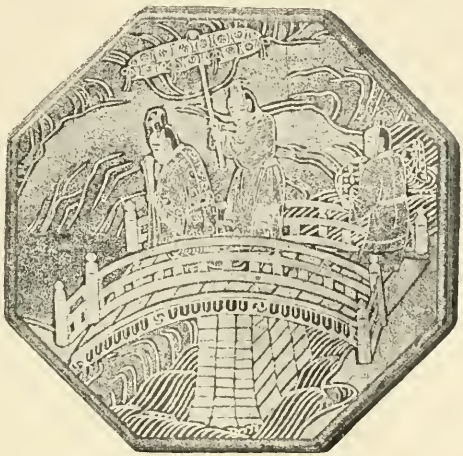


Abb. 10.
Deckel eines Kastens mit der Darstellung des chin. Kaisers Mu Wang auf dem Wege zum Grabe seines Vaters. $^3/_5$ n. Gr.

habt hat, die prachtvollen, von einzelnen Goldfunken belebten Goldgründe, besonders in Verbindung mit Perlmuttereinlagen, so charakteristisch erscheinen, ist wohl ein Werk des Zufalles, der uns von den Ikakejilacken der Fujiwarazeit so gut wie nichts erhalten hat. Für uns bedeutet jedenfalls diese Zeit den technischen und künstlerischen Höhepunkt des Kinji. Bei dem Suzuribako des Tsurugaokatempels (Abb. 13) und dem ihm nahe verwandten köstlichen Kōbako (Abb. 14) funkelt das düstere Feuer des mit feinster Wahl der lichtbrechenden Schichten eingelegten Perlmutters aus der prachtvollen Wölbung eines Goldlackgrundes

Abb. 11.
Karahitsu im Besitze des Kaisers von Japan. Nach Kokkwa H. 155. $^1/_6$ n. Gr.

Abb. 12.
Deckel eines Kōbako. Um 1160. $^3/_4$ n. Gr.

von so wunderbarer Tiefe und Weichheit hervor, wie sie von keinem der späteren Meister, auch nicht von Kōrin, dem Lackgenie des 17. Jahrhunderts, je erreicht worden ist. Die Altartüren des Taëmatempels von 1243 (Abb. 15) sind als das umfänglichste und das Meisterwerk des Togidashimakië dieser Zeit, außerdem aber als

Abb. 13.
Deckel des Suzuribako im Tempel Tsurugaoka no Hachimangu in Kamakura. Um 1200. Nach Japanese temple treasures.
$^1/_5$ n. Gr.

das erste erhaltene Lackwerk, dessen Künstler wir kennen, von besonderer Bedeutung. Denn der Makiëshi Fujiwara Sadatsune ist als der Schöpfer der über 3 m hohen Lacktüren mit dem Bilde eines Lotusteiches in Togidashimakië auf Schwarzlackgrund durch eine Inschrift gesichert. Nicht ganz so zweifellos fixiert ist der Kammkasten (Kushibako) im Mishimatempel (Abb. 16), den eine alte Überlieferung mit Masako, der Gemahlin

des Shōgun Yoritomo, in Verbindung bringt. Er wird aber sicherlich der ersten Hälfte unserer Periode angehören. Die verhältnismäßig sehr reiche Dekoration — eine Landschaft mit Pflaumenbäumen, Gänsen usw. in flachem und Reliefmakië auf Goldgrund mit Einlagen von Silberfolie — läßt auf ein malerisches Vorbild, wohl von einem Tosameister schließen. Von der Kunst der Radeninkrustation in Schwarzlack, die auch im 13. Jahrhundert noch die prächtigsten Blüten treibt, mag der Tisch aus dem Tōdaijitempel Abb. 17, der erste der berühmten Kasugajoku, eine Vorstellung geben. Flüchtige Erwähnung verdient schließlich noch das Kamakurabori (Abb. 18), rot und schwarz gelacktes Schnitzwerk, dessen oberste Schicht durch den Gebrauch an einzelnen Stellen durchgerieben wird und so die Farbe des Grundes durchscheinen läßt, — eine ziemlich minderwertige Nachbildung geschnittenen chinesischen Lackes, die aber als die einzige neue Errungenschaft der Kamakuraperiode eines gewissen Ruhmes genießt.

Abb. 14.
Kōbako, mit einem Pflaumenbaum in Perlmuttereinlagen auf Goldlackgrund. 5/9 n. Gr.

Der offiziellen Kunstgeschichte in Japan gilt die Ashikagazeit, deren historisches Bild vor allem die Gestalt des prachtliebenden Shōgun Yoshimasa bestimmt, als die klassische Periode der japanischen Lackkunst; Higashiyamalacke — so genannt nach der Altersresidenz des fürstlichen Mäcens — sind es vor allem, die heute noch in den vornehmen japanischen Sammlungen von Kennern und Nichtkennern bestaunt werden. In der Tat kommt an technischer Vollendung, Feinheit der Formen und des Dekors und Farbenschönheit diesen Lacken nicht leicht etwas gleich. Aber es ist mehr die Feinheit, als die Größe der Formen, die wir be-

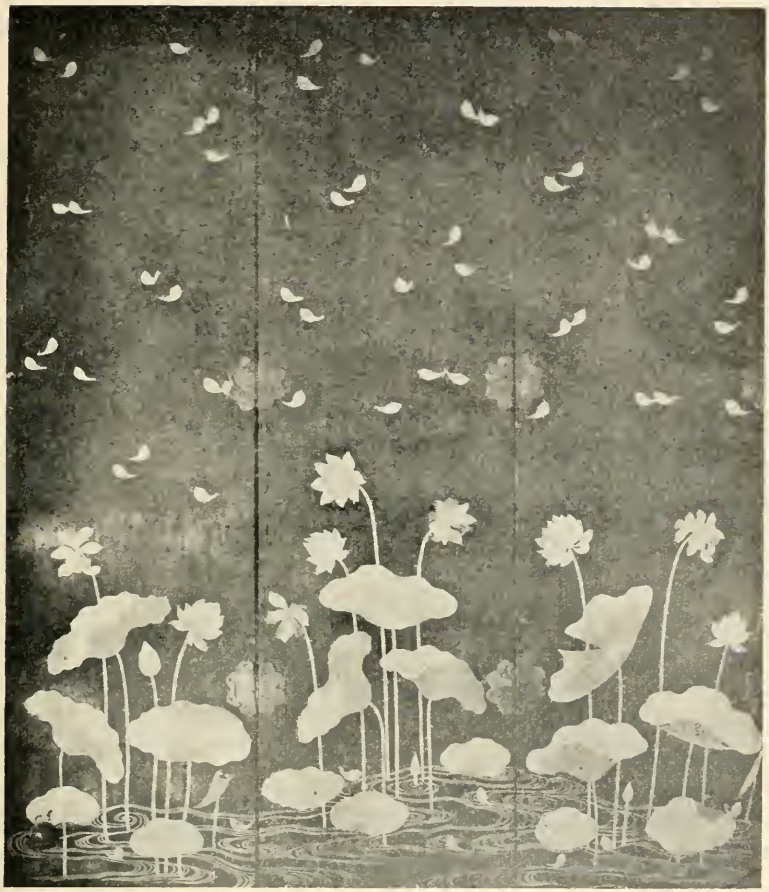


Abb. 15.
Türen eines Altarschreins im Taëmatempel, Prov. Yamato. Schwarzlack mit Lotos in Gold- und Silbertogidashi. Von Fujiwara Sadatsune, 1243. Nach Selected Relics of Japanese Art.

wundern, und die Technik — gerade beim Lacke der mächtige und gefährliche Vasall, nicht der treue und verschwiegene Diener des Künstlers — läßt uns schon nicht selten ihre Übermacht fühlen. Vor allem ist es wohl die Ausbildung des Reliefl a c k e s, die

Abb. 16.
Deckel eines Kushibako im Mishimatempel, Shizuoka. Um 1200.
Nach Japanese temple treasures. $^1/_5$ n. Gr.

Abb. 17.
Kasugajoku im Tempel Tōdaiji, Nara. Um 1250. Nach Japanese temple treasures. $^1/_6$ n. Gr.

die technischen Fesseln — nicht zum Heile der Kunst — sprengt. Seine ersten Anfänge fallen schon in die Kamakuraperiode — die geringe und großflächige Wölbung dieser Lacke stört aber nicht, sondern steigert eher die künstlerische Wirkung des Dekors, dessen ruhiger Glanz durch starkes und scharf gebrochenes Relief zu unruhigem Glitzern entarten würde. In der Ashikagazeit ist das Takamakië — wahrscheinlich in der Lehre der Chinesen — tech-

Abb. 18.

Deckel eines Tebako, Kamakurabori. Im Tempel Eiheiji, Prov. Echizen. 13. Jahrhundert. Nach Dainihon Bijitsu Zufu.
¼ n. Gr.

nisch vollkommen ausgebildet, und es ist nur natürlich, daß sich die reiche neue Technik die Vorwände und Möglichkeiten ihrer Verwendung bald zu schaffen wußte. Sie fand sie in der Nachbildung der großartigen Tuschmalerei jener Zeit, in der die gewaltige Tuscharchitektur der südlichen Sungschule eine herrliche Nachblüte erlebte — wenn nicht umgekehrt das Bestreben, die bewunderten Vorbilder der großen Malerei auf die Lackfläche zu übertragen zur Ausbildung des Takamakië begeistert hat. Wahrscheinlich aber ist diese Übertragung zugleich Ursache und Wirkung der

Entwicklung gewesen, die nicht immer einen künstlerischen Fortschritt bedeutet. Große sagt mit vollem Rechte: „Die Arbeit dieser Aschikagakünstler erscheint nicht mehr wie die ihrer Vorgänger als etwas Natürliches, Selbstverständliches, sondern als eine außerordentliche Leistung. Die Technik ordnet sich noch

Abb. 19.
Deckel eines Suzuribako. Um 1480. Sammlung Jacoby, Berlin. $^1/_3$ n. Gr.

durchaus dem künstlerischen Zwecke unter, aber man vergißt über dem Zwecke nicht mehr das Mittel. Vor allem aber fühlt man unter der vornehmen, korrekten Pracht des Taka-makiyé der Aschikagazeit nicht mehr so unmittelbar und warm wie in dem alten Hira-makiyé das geheimnisvolle Leben, zu dem der Stoff unter der Hand des Bildners erwacht, — den tiefsten Zauber aller Zierkunst.“

Als die bedeutendsten Meister des Takamakië sind in der Ashikagaperiode wie in der Folge die Künstler der Familie Kōami, deren Stifter Michinaga (1410—1478) noch für

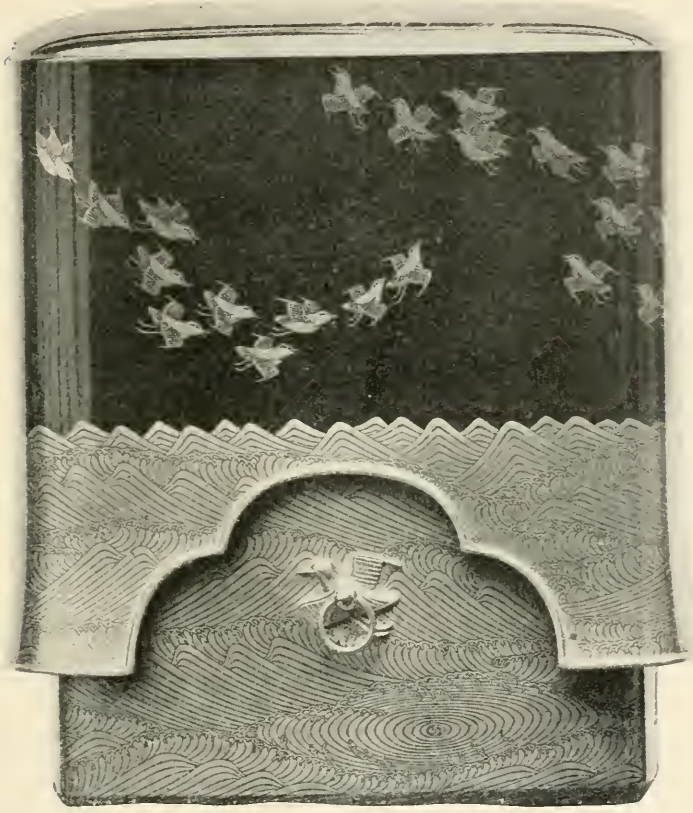


Abb. 20.
Kyarabako. Schwarzlack, mit Chidori, Strandvögeln, über Wellen in Hiramakië. Um 1480. Sammlung Jacoby, Berlin. $^4/_5$ n. Gr.

Yoshimasa arbeitete, vor allen berühmt, — bis tief in die Tokugawazeit hinein die Hoflieferanten des Kaiserhofes, der Shōgun und ihrer mächtigsten Vasallen, für die kleineren Edlen und das ge-

wöhnliche Volk aber unerreichbar. Den ersten Generationen lassen sich freilich keine erhaltenen Werke mit einiger Wahrscheinlichkeit zuschreiben. Das Hiramakië war dagegen die Domäne der Igarashi familie, Shinsai und seiner Nachkommen, deren Werke allerdings für uns ebenfalls in der Menge der Ashikagaarbeiten verschwinden und deren Stammbaum nur sehr lückenhaft vorliegt. Einem der älteren Meister dieses Hauses können wir vielleicht das herrliche Suzuribako (Abb. 19) der Sammlung Jacoby zuschreiben, das in dem edelsten Hiramakie auf dem schönsten Hiramegrunde das alte, schon der Fujiwarazeit vertraute Motiv des „Matsukui Tsuru" zeigt, des Kranichs, der Kiefernzweige im Schnabel, die selige Insel im Ostmeer umfliegt, — aber in solcher Feinheit der Stilisierung und in so köstlicher Verteilung über den Raum, daß die Kunst dieses, freilich nichts weniger als naiven Meisters höchste Bewunderung erregen muß. Das Kyarabako (Kasten für wohlriechendes Aloëholz) derselben Sammlung (Abb. 20) ist diesem Wunderwerk in der Ausführung und der farbigen Schönheit gleich, in der Feinheit der Formen fast noch überlegen. Vor allem aber ist es ursprünglicher: Form und Dekor gehen so vollkommen ineinander auf, daß die Überlegung, mit welchen Mitteln diese tiefe und reine Wirkung erreicht sei, gar nicht aufkommen kann, und das entzückte Auge fraglos und selig in der

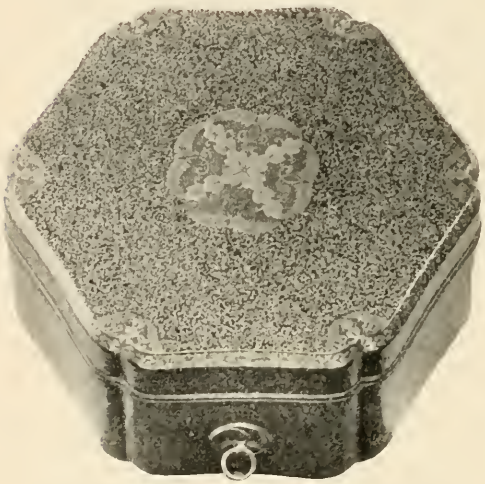


Abb. 21.
Kōbako. Um 1480. ½ n. Gr.

Anschauung dieses lebendigen Organismus versinkt. Bei dem Kōbako Abb. 21, das das rohe Auge allerdings ganz unbedeutend finden wird, ist nicht nur, sondern scheint auch jede Einzelheit das Resultat reiflichster Überlegung. Fast unzufrieden schweift der Blick über die bis ins kleinste Detail durchgebildeten, lebendigen Formen, den raffiniert sparsamen Dekor mit seinem ganz einzigen Hiramegrunde aus flachen, großen Goldschuppen und den köstlichen Eckornamenten. Er sucht nach einem menschlichen Fehler und glaubt ihn endlich in der leicht unsymmetrischen Richtung des Zentralornaments zu finden — um zu erkennen, daß auch diese „Unvollkommenheit" von dem Meister gewollt ist, daß in diesem fast schmerzhaft vollendeten Werke keine schwache Stelle entdeckt werden kann. Das diesen Werken der Higashiyamazeit an Alter wohl bedeutend überlegene Kōgō Abb. 22 mag sie eher zeigen, hat sich aber auch ein gutes Teil der Frische und Ursprünglichkeit der Kamakuralacke bewahrt, während das köstliche Kōbako Abb. 23 eher eine Fortentwicklung des Higashiyamastils darstellt. Der Chrysanthemumbusch, sein Spiegelbild im Wellengekräusel des Teiches und die in Silber eingelegten Zeichen ergeben zusammen eins der klassischen 31silbigen Uta, das leider, wie fast alle Uta, unübersetzbar ist.

Abb. 22.
Kōgō mit Chrysanthemum in Hiramakië auf Hiramegrund. 14./15. Jahrhundert. $^5/_7$ n. Gr.

Die furchtbaren Bürgerkriege, die in den letzten Jahrzehnten der Ashikagaherrschaft und unter den Condottiere Nobunaga und Hideyoshi das Reich und besonders die Hauptstadt Kyōto verwüsten, schlagen auch der Lackkunst, deren Sitz immer noch Kyōto war, schwere Wunden. Vor allem sinkt die Technik des Lackes

so tief, wie seit fast 1000 Jahren nicht mehr, und sie erholt sich am schwersten und spätesten, weil ihre mühselige Übung eine feste und ungebrochene Tradition voraussetzt. Die Lackkunst nimmt daher am wenigsten an dem Aufschwung teil, der in den letzten verhältnismäßig ruhigen Jahren Hideyoshis einsetzt und der, der Art dieses Parvenus unter den japanischen Fürsten entsprechend, mehr die Richtung auf das äußerlich und dekorativ Prächtige nimmt. Die Lacke dieser Zeit, die nach dem im Kōdaijitempel erhaltenen Gerät aus dem Haushalte Hideyoshis als Kōdaijilacke bekannt sind, verdienen weder technisch noch künstlerisch sonderliches Lob, und selbst von dem dekorativen Schwung, der sonst die Arbeiten aus Hideyoshis Umgebung immerhin über das Gewöhnliche erhebt, ist in ihnen nur recht wenig zu spüren. Wir finden ihn eher in einem Werke wie dem sehr merkwürdigen Schwertständer Abb. 24, der in nicht sehr lobeswürdiger Ausführung, aber in kühner und freier Komposition auf einem mit Perlmuttersplittern gewölkten Schwarzlackgrunde eine Reisighecke und einen Chrysanthemumbusch in Goldlack und Perlmuttereinlagen zeigt. Die künstlerisch fast erfreulichere Rückseite verzieren Paulownia- und Chrysanthemumwappen in sehr glücklicher Verteilung über

Abb. 23.
Kōbako, Hiramakiē. Um 1550. ¾ n. Gr.

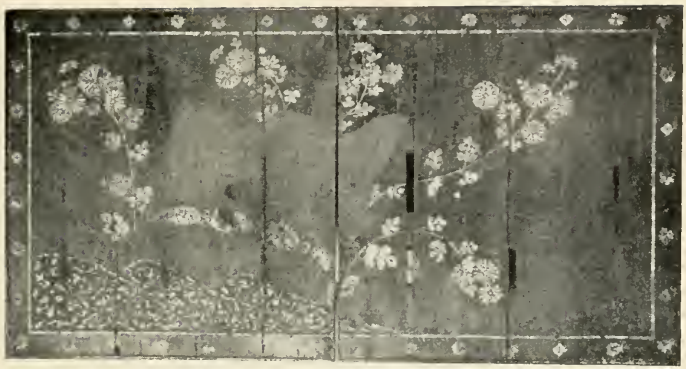


Abb. 24.
Katanakake. Um 1580. $^1/_{30}$ n. Gr.

den Raum. Das Tebako Abb. 25 mit der Brücke über den Ujifluß in Goldlack, Blei- und Perlmuttereinlagen zeigt eine ähnlich großartige Komposition.

Die ruhige Friedenszeit des Polizeistaates der Tokugawa und die Protektion, die der Hof der Shōgun im Wetteifer mit den

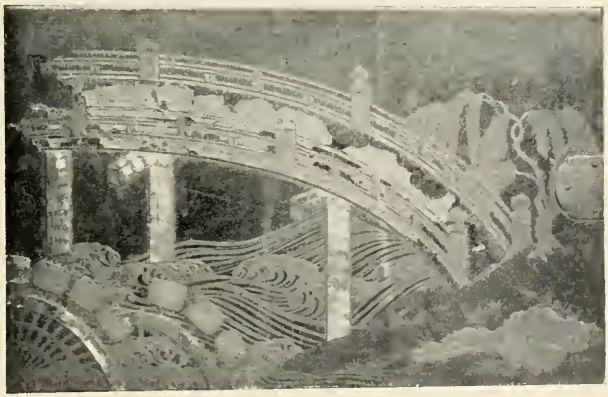


Abb. 25.
Seite eines Tebako. Um 1580. $^1/_5$ n. Gr.

reichen Territorialfürsten Künstlern und Handwerkern spendete, hob die Technik des Lackes bald wieder auf eine nie zuvor erreichte Höhe. Neben Kyōto, der alten Kaiserstadt, die auch jetzt noch der Mittelpunkt der Lackkunst bleibt, und Edo, der neuen Residenz der Shōgun, blühen auch in den Schloßstädten der Provinzen unter der Gnadensonne der Daimyō neue Lackwerkstätten auf,

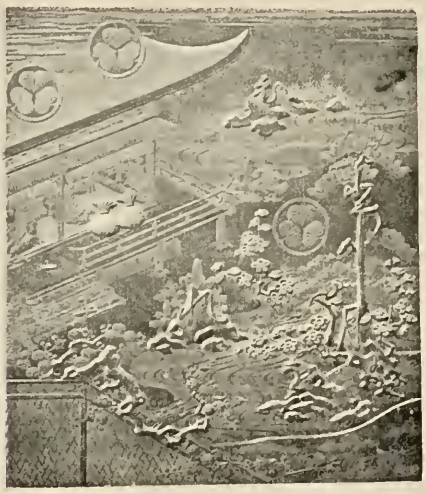


Abb. 26.

Deckel des Hatsune no Tebako von Kōami Nagashige, 1637. Im Kaiserl. Museum, Tōkyō. Nach Kokkwa H. 9.

die zum Teil sehr Tüchtiges leisten. Das viel gerühmte Mäcenatentum dieser Fürsten, die sich den Luxus reich ausgestatteter Hofateliers mit fest oder gar erblich angestellten Beamtenkünstlern sehr wohl leisten konnten, trägt vielleicht die Hauptschuld an dem raschen und gründlichen Verfalle aller Künste, der die Tokugawazeit charakterisiert, — nicht der Technik wohlverstanden, die im Gegenteil an ihrem Reichtume fast erstickt. Den Daimyō, die bis auf die allerersten Generationen

auch intellektuell meist auf sehr bescheidener Höhe standen, einen Medizäergeschmack zuzumuten, wäre ein ganz unbegründetes Verlangen — ihrem Geschmacke entsprach eine

Abb. 27.
Deckel eines Suzuribako von Igarashi Dōho. Anf. des 17. Jahrhunderts. Sammlung Jacoby, Berlin. $^2/_5$ n. Gr.

durch Pracht gemilderte Roheit am besten, nicht künstlerische Feinheit. Durch den gleichstarken Druck von oben und von unten — vom Shōgunat und den mächtigen Samurai, ihren sogenannten Untertanen — in völliger Tat- und Machtlosigkeit festgehalten, unter das Joch einer stählernen Konvention

gebeugt, in jeder Neigung zum Nutzlosen und Spielerischen bestärkt, mußten diese müßigen Scheinherrscher den Sinn für das Freie, Lebendige und Kraftvolle verlieren, — wenn sie ihn zu verlieren hatten. Ihre Aufmerksamkeit richtete sich naturgemäß zunächst auf die Technik, und je lauter sie sich vordrängte, je schwierigere Aufgaben sie sich stellte und je deutlicher die Schwierigkeit dieser Aufgaben sich darbot, desto sicherer konnte sie

Abb. 28.
Schreibtisch (Bundai), Goldlack mit Goldeinlagen. Von Tatsuke Chōbei. Sammlung Graf Tsugaru, Tōkyō. $^1/_6$ n. Gr.

des offiziellen Beifalls sein. Die Erringung dieses Beifalls aber war für die von den Höfen pensionierten Künstler eine Lebensnotwendigkeit, denn jede Andeutung fürstlichen Mißfallens war eine Erschütterung, fürstliche Ungnade der Ruin ihrer materiellen und sozialen Existenz. Indessen werden nur sehr wenige mit der Versuchung zu kämpfen gehabt haben, wider den goldenen Stachel zu löken, denn die japanischen Künstlerfamilien pflanzen sich durch Adoption fort, und der regierende Meister pflegte naturgemäß seinen besten, d. h. den Schüler zu seinem Sohn und Erben zu machen, der am entschlossensten in verba magistri schwur und

am wenigsten unbequeme Individualität verriet. Nur technische Bereicherung versprach gefahrlosen Ruhm; die Technik des Lackes aber hatte eine tausendjährige glorreiche Geschichte schon so vollkommen ausgebildet, daß keine Bereicherung, nur noch eine Häufung der Techniken oder ihr Mißbrauch möglich war. Daher die technischen Absurditäten der Tokugawazeit, daher das überreiche, unruhige Nebeneinander aller Verzierungsweisen, des Taka-, Hira-

Abb. 29.
Deckel eines Kōbako. Um 1630. $^2/_3$ n. Gr.

und Togidashimakië im Bunde mit den mannigfachsten bunten und stark reliefierten Einlagen von Gold, Silber, Zinn, Blei, Koralle, Elfenbein, Horn, Schildpatt, Knochen, gebranntem Ton, Steinen und allen möglichen anderen Stoffen.

Die bürgerliche Kunst, die von diesen Einflüssen frei war, unterscheidet sich ihrem Wesen nach doch nicht von der Kunst der Aristokratie; sie geht denselben Weg, begnügt sich nur mit wohlfeileren Mitteln. Immerhin wurzeln die beiden einzigen schöpfe-

rischen Künstler der Tokugawaperiode, Kōetsu und Kōrin, im Bürgertum; der weniger vornehme Kōrin aber deckt nur notdürftig mit dem Mantel selbstherrlicher Schöpferkraft eine gewisse Unsicherheit zu.

In ihrem tiefsten Grunde entziehen sich freilich die Ursachen des offenbaren Verfalls aller Künste in der späteren Tokugawa-

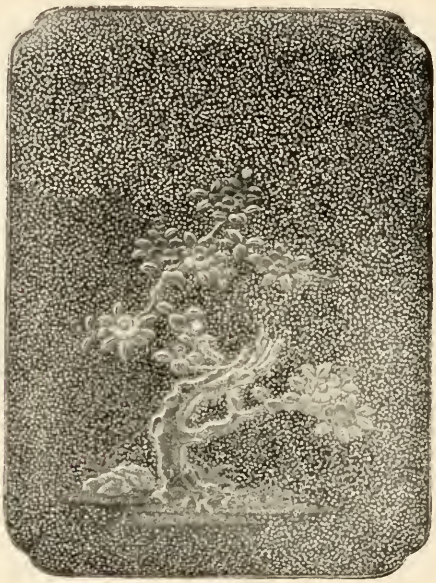


Abb. 30.
Deckel eines Suzuribako. Um 1630. ½ n. Gr.

zeit wissenschaftlicher Erkenntnis. Mit so großem Rechte Große sagt, daß jede Kunst in ihrem Lebenslaufe einen Punkt erreiche, „wo sich das Schwergewicht von innen nach außen, von dem Wesen auf die Form, von dem künstlerischen Zwecke auf das technische Mittel verschiebt", so wenig ist einzusehen, warum gerade in der Tokugawazeit dieser Punkt erreicht ist. Das „Bedürfnis der Künstler gegenüber der Masse des bereits geleisteten die eigene Persönlichkeit zur Geltung zu bringen", das Streben nach Origi-

nalität, in dem Große die Hauptursache dieser Entwicklung sieht, scheint mir ihre Wirkung zu sein — tritt sie doch ebensogut in der Keramik hervor, deren Geburtsstunde erst in das Ende der vorigen und den Anfang dieser Periode fällt. Die wirklichen Ursachen liegen an den Wurzeln der Dinge, viel tiefer als irgend eine Wissenschaft graben kann.

Die relativ geringere Schätzung der Tokugawakunst, zu der uns ein Vergleich mit der Lackkunst früherer Perioden führt, soll keineswegs eine Mißachtung jener Kunst bedeuten. Im Gegenteil scheinen gute Werke der Tokugawazeit, die einzigen fast, die zu erwerben die europäischen Sammler Aussicht haben, den besten Werken des europäischen Kunstgewerbes mindestens ebenbürtig zu sein. Am wenigsten vielleicht die Lacke der Kōamimeister, die noch in dieser Zeit fast das Monopol der Lieferungen für die Höfe in Kyōto, Edo und den Hauptprovinzen besitzen und in Japan heute noch als eine Art Heilige des Lacks betrachtet werden, besonders Kōami Nagashige (1599—1651), dessen umfängliche Arbeiten für den Brautschatz einer an den mächtigen Tokugawa von Owari verheirateten Tochter des Shōgun heute noch fast vollständig erhalten sind (s. Abb. 26). Sie erscheinen mir selbst technisch ziemlich unzulänglich, wahrscheinlich weil sie zu einem bestimmten kurzen Termine fertig werden mußten; künstlerisch aber ist das unruhige Goldgeflimmer des stark bewegten, mit ziselierten Goldzieraten eingelegten, hart geformten Takamakiē höchst unerfreulich. Auch die Igarashifamilie, die einzige Rivalin der Kōami, deren bekanntestes Mitglied im Anfange der Tokugawazeit Dōho ist, der Enkel (?) Shinsais, wird des sinnlichen Prunkes nicht mehr ganz Herr, schafft aber wenigstens technisch untadelige Werke, wie das prächtige Suzuribako Abb. 27 mit einem bemalten Shikishi (Gedichtblatt) in Goldlack und einem darüber gelegten Tanzaku (länglichen Gedichtblatt), dessen Verse mit geradezu unbegreiflicher Kunst aus dünnstem Perlmutter ausgeschnitten und eingelegt sind. Die weitverzweigte Tátsukefamilie, deren Geschichte noch sehr wenig erforscht ist, dankt ihren Ruhm in erster Linie dem Chōbei Takatada, der im An-

fange des 17. Jahrhunderts eine berühmte Schreibgarnitur des Yoshimasa mit dem Motive eines Uta, dem „Epheupfade“

Abb. 31.
Deckel eines Suzuribako von Yamamoto Shunshō (1610—1682). Sammlung Jacoby, Berlin. ½ n. Gr.

(Tsuta no Hosomichi), mehrfach kopierte und die verschwenderische Technik des Originals noch überbot (s. Abb. 28). Dieselbe fürstliche Pracht strahlt aus dem Kōbako Abb. 29, das

mit einem dichten Windengeranke in Hira- und Takamakië mit Einlagen von Goldfolie und Perlmutter geschmückt ist. In der Feinheit des Dekors und der Form aber steht es wesentlich hinter dem zierlichen Suzuribako Abb. 30 zurück, das in der Tat dem Künstler seines Holzkerns die größte Ehre macht. Den Grund bildet das edelste Okibirame, auf dessen funkelnder, schöngewölbter Fläche der sparsame Dekor — ein alter Kamelienbaum in Takamakië, die Blüten aus roter Edelkoralle, mit den in Silber eingelegten Schriftzeichen „Yachiyo", Achttausend Geschlechter — besonders wirksam hervortritt. Zu den liebenswürdigsten Lackarbeiten der Tokugawazeit gehören die Werke der Shunshōmeister. Sie sind besonders wegen ihres farbenprächtigen Togidashi berühmt, aber auch ihr Hiramakië ist technisch der besten alten Meister würdig, wie das Suzuribako Abb. 31 zeigt — betaute Herbstblumen auf Schwarzlackgrund —, wohl eine Arbeit des ersten Meisters der Familie, Yamamoto Shunshō, dessen Namen seine Nachkommen als Familiennamen angenommen haben.[1] Zum letztenmal flackert

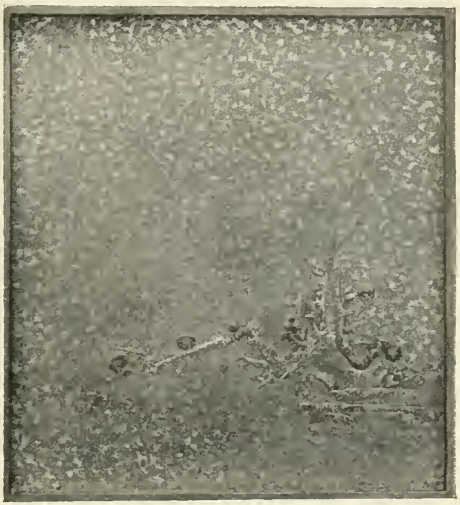


Abb. 32.
Innenseite des Deckels eines Suzuribako. Um 1700. $^2/_5$ n. Gr.

[1] Yamamoto Shunshō 1610—1682. — Shunshō Kagemasa † 1707. — Shunshō Masayuki 1654—1740. — Shunshō Harutsugu (Kashiwagi Bansuke) 1703—1770 sind die Hauptmeister der Familie.

Abb. 33.
Inrō, Schwarzlack mit Goldwolken und Auflagen von Goldblech. 17. Jahrhundert. ⅔ n. Gr.

das Feuer der japanischen Lackkunst in der Genrokuperiode (1688—1703) auf, deren Prunk, wie ihre manchmal affektierte Schlichtheit das kleine Suzuribako Abb. 32 trefflich charakterisiert: außen auf glänzendem Schwarzlackgrunde der rote Korallenmond, halbverhüllt von Wolken aus Goldmosaik, und ein von den Wellen zernagter Fels in Takamakië, innen auf einem Grunde unregelmäßiger Goldquadern von ungewöhnlicher Pracht ein alter Pflaumenbaum in Takamakië mit Blüten aus roter Koralle. Mit dem 18. Jahrhundert beginnt dann das große Sterben, das Ritsuō (1663—1747), einer der unangenehmsten Virtuosen aller Zeiten und Völker, entschlossen einleitet. Seine Taschenspielerkünstchen, deren Hauptmittel Einlagen gebrannten Tones, deren Lieblingstrick die Nachbildung verwitterter und zermorschter Dachziegel, Tuschstücke, Münzen u. dgl. bilden, haben ihm in Japan wie in Europa zu einer seltsamen Berühmtheit verholfen, die seinen Namen sogar mit dem eines Genies wie Kōrin kuppelt, verdienen aber nur ebenso flüchtige Erwähnung wie sein Schüler Hanzan, dessen mit Ritsuōs Stempel versehene

Abb. 34.
Inrō von Shiomi Masazane, 1710. Sammlung Jacoby, Berlin. ⅔ n. Gr.

Werke seinen Meister in den europäischen Sammlungen würdig vertreten.

Die anderen Lackmeisterfamilien — dii minorum gentium im Vergleich zu diesen Lieferanten der Aristokratie — sind in erster Linie wegen ihrer Inrō bekannt, über deren Alter und Bestimmung an anderer Stelle gesprochen ist. Diese zierlichen Döschen — deren Holzarbeit übrigens häufig so untadelige Vollendung zeigt, daß die Fugen der einzelnen Abteilungen kaum zu erkennen, und diese Abteilungen oft genug untereinander vertauschbar sind, ein beliebtes, aber natürlich ganz belangloses Kriterium für die Güte der Inrō — sind von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis in das 19. Jahrhundert hinein das Lieblingsspielzeug der Wohlhabenden aller Stände gewesen und mit der äußersten Pracht und Delikatesse verziert worden. Kein Wunder, daß sie, schon wegen ihrer Kleinheit und guten Eignung für die Ausstellung in Schauschränken, das beliebteste „objet de vitrine" der europäischen Sammler und daher unverhältnismäßig kostspielig geworden sind, obwohl kein einziges der großen Zeit des japanischen Lackes angehört. Ein frühes Inrō, wohl aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, dessen großartig komponierte Dekoration in Goldeinlagen den engen Raum der Inrōfläche noch fast zu sprengen scheint, gibt Abb. 33 wieder, seinen Gegenpol, die äußerste Delikatesse farbigen Togidashis, zeigt das Inrō Abb. 34, das Meisterwerk des größten Togidashikünstlers der mittleren Tokugawaperiode Shiomi Masazane (auch Masanari gelesen, geboren 1647) aus seinem 64. Jahre. Das Inrō Abb. 35 ist in erster Linie seiner Technik des Chinkinbori wegen gewählt, bei der die Zeichnung — meist mit einem Rattenzahn — eingraviert und mit Gold gefüllt wird — die Nachahmung einer chinesischen Übung. Die Inrōmeister katexochen aber sind

Abb. 35. Inrō, Schwarzlack mit einem chines. Helden in Chinkinbori. 18. Jahrhundert. Sammlung Jacoby, Berlin. ½ n. Gr.

die Lackarbeiter der Koma-[1] und Kajikawa familien[2] in Edo, deren zahlreiche Geschlechter in rastloser Arbeit tausende kunstvoller, zierlicher und unpersönlicher Arbeiten in die Welt gehen ließen. — unpersönlich auch in dem Sinne, daß die Signaturen der einzelnen Generationen sich in keiner Weise unterscheiden. Neben und nach ihnen wirken Künstler wie Yámada Jōkasai, ein Zeitgenosse des 1. Kajikawa, und seine gleichnamigen Nachkommen, Iizuka Kwanshōsai (Mitte des 18. Jahrhunderts), der, wie seine ebenso genannten Söhne und Enkel, den Fürsten von Awa, Hachisuka, diente, Hara Yōyūsai († 1846) in Edo, bis endlich der feine und eiskalte Shibata Zeshin (1807—1891) die lange Reihe der japanischen Lackkünstler beschließt.

In bewußtem und gewolltem Gegensatze zu diesen kunstreichen und leeren Arbeiten stehen die beiden großen Meister der Tokugawaperiode, Hónami Kōetsu († 1637 in hohem Alter) und Ogata Kōrin (1661—1716). Beide waren charakteristischerweise in erster Linie Maler, und Maler von höchster Originalität und Schöpferkraft; ob sie selbstlose Arbeitsfreude und Geduld genug besaßen, die mühseligen Lacktechniken bis zu der Vollkommenheit zu erlernen, die ihre Lackarbeiten offenbaren, oder ob die unter ihren Namen gehenden Lacke nur nach ihren Ideen und unter ihrer Leitung ausgeführt worden sind, steht dahin. Die äußerst geringe Zahl ihrer erhaltenen Makiëarbeiten im Gegensatz zu dem Umfange ihres malerischen Werkes spricht eher für eigenhändige Ausführung. Jedenfalls aber beruht die eigentümliche Schönheit dieser Arbeiten viel weniger auf der Meisterschaft ihrer Technik, als der Macht ihrer Formen und der Freiheit und Größe

[1] Koma Kyūi † 1663? — Koma Kyūzō (Kyūhaku) † 1715. — Koma Kyūzō (Kyūhaku) † 1732. — Koma Kyūzō † 1758. — Koma Kyūzō (Kyūhaku) † 1777? 1794? — Außerdem gibt es noch 6 Generationen. Der Ruhm der Familie geht aber über auf: Koma Kyōryū, einen Schüler des letzten Kyūzō, und Koma Kwansai, † 1835.

[2] Die Kajikawa heißen sämtlich Kyūjirō und signieren Kajikawa. Der erste lebte um 1660—1680, die Daten der anderen Generationen sind unbekannt.

ihres dekorativen Stils, der in jeder Weise dem malerischen Stile der beiden Meister entspricht. Aber die großartige Breite und zusammengefaßte Wucht dieser malerischen Vorbilder tut dem stofflichen Charakter des Lackes nicht den geringsten Zwang an. Im Gegenteil: auf der prachtvollen Rundung dieser Lacke, deren weiche und doch mächtige Linien, deren wundervoller, von einzelnen helleren Funken belebter Goldgrund sofort an die edelste Art der klassischen Kamakura- und Fujiwaralacke erinnern, gestaltet sich das breitflächige Relief der Einlagen, deren Material neben dem Golde und dem Perlmutter nun vor allem das prächtige Grau des Bleies bildet, wie von selbst zu den einfachen und großen Formen, die wir von Kōetsus und Kōrins Gemälden kennen. Von der höchsten Kraft dieser beiden Genien sich eine Vorstellung zu bilden, ist freilich nicht ganz leicht. Denn auch in Japan selbst sind es fast immer die glücklichen Besitzer allein, die an die Originalität ihrer Schätze glauben, und die europäischen Sammler vollends haben sich wohl fast durchweg mit den späten Nachbildungen des S t i l s der Schule begnügen müssen, zu denen sich geschickte Lackarbeiter, namentlich am Anfange des 19. Jahrhunderts, durch die zahlreichen Holzschnittbücher nach den Entwürfen der Meister haben begeistern lassen. Der — nach seinen Gemälden zu schließen — größere K ō e t s u ist als Lackmeister fast eine Legende; von seinen großartigsten Lacken geben uns nur meisterhafte Kopien seines Enkelschülers Kōrin eine Vorstellung, und der ihm consensu gentium zugeschriebene berühmte Shinobukusakasten (Abb. 36) ist für seine beste Art wohl nicht ganz charakteristisch. Die Form des Kastens offenbart freilich mit überzeugender Kraft das mächtige Liniengefühl des großen Kalligraphen, aber die Ausführung des Grundes — dichte Shinoburanken in Hiramakië — und der Einlagen von Perlmutter und Blei lassen doch die Kühnheit nur ahnen, die uns die Kōrinschen Kopien so deutlich verraten. Von Kōrin ist immerhin ein kleines halbes Dutzend sicherer Arbeiten bekannt,[1] unter denen mit Recht das herrliche Miwasuzuribako

[1] Masterpieces selected from the Kōrin school, Bd. I, II. Tōkyō 1903 ff. — Choice masterpieces of Kōrin and Kenzan. Tōkyō 1906.

(Abb. 37) des höchsten Ruhmes genießt, auch jetzt noch, wo es in den Besitz eines deutschen Sammlers übergegangen ist. Auf einem Goldlackgrunde von wahrhaft majestätischer Formgewalt wölben sich die breiten goldenen Kuppen der Hügel des Miwa-heiligtumes, die der feierliche Zug dunkler Zedern hinaufsteigt;

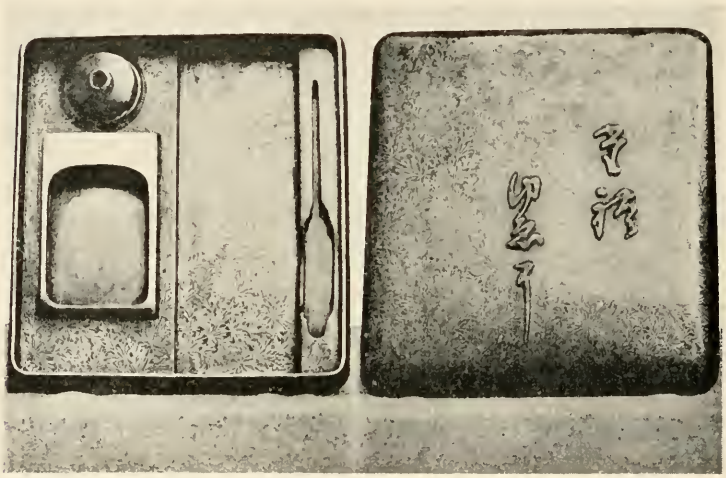


Abb. 36.

Suzuribako von Honami Kōetsu († 1637). Sammlung Yamamoto Tatsuo, Tōkyō. Nach Kokkwa H. 91.

aus dem düsteren Schwarzgrau der Bleieinlagen leuchtet hier und da ein Stamm in dem geheimnisvollen Feuer des Perlmutters, das matte Gold eines Zweiges auf. Dieses erhabene Bild ist der letzte große Gedanke der japanischen Lackkunst. Ein Schritt weiter — und noch Kōrin selbst hat ihn gewagt — mußte zur Manier, zu gewaltsamer Übertreibung führen. Einer Schule vollends ließ dieser fast bis zum Übermaß vollendete Stil auch nicht den geringsten Raum. Nachahmer freilich, die ihn noch zu übertrumpfen eifrig bemüht waren, hat es die Hülle und Fülle gegeben. Die Kunst des japanischen Makië aber ist mit Kōrin zu Grabe getragen worden.

Erhaltung und Pflege der Lacke.

Die beiden größten Feinde der japanischen Lacke sind trockene Hitze und Licht. Die in sehr feuchtem Klima gefertigten und für dieses berechneten Lacke halten trockene Hitze, besonders die trockene Luft der durch Zentralheizung erwärmten Zimmer nicht aus: die Lackschicht hebt sich und springt, Einlagen, vor allem das oft sehr dünne Perlmutter, blättern ab, und nicht selten reißt

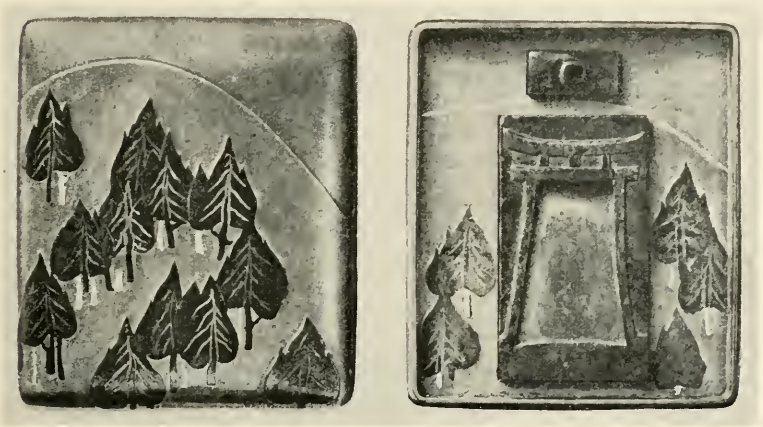


Abb. 37.
Suzuribako von Kōrin (1661—1716). Deutscher Privatbesitz. $^1/_4$ n. Gr.

sogar das Holzwerk des Kerns. Es empfiehlt sich daher Lacke in ungeheizten oder mindestens reichlich befeuchteten Zimmern aufzubewahren. Andererseits befördert zu feuchte Luft an Lacken mit Bleieinlagen oder Bleirändern die Bleikrankheit (Bleiblüte), die zu flechtenartigen Auswüchsen und schließlich zu Abblätterungen der obersten Schichten führt. Indessen lassen sich diese Schäden ziemlich leicht reparieren und beeinträchtigen die Wirkung der Lacke nicht wesentlich.

Andauernde Einwirkung des Lichtes, besonders direkten Sonnenlichtes, bleicht die Goldlacke, vor allem den Nashijigrund, aus und

verwandelt das prachtvolle Schwarz des Roïronuri in ein häßliches Grau. Lacke sollten daher nicht dauernd dem Lichte ausgesetzt, sondern in gut verhängten Schränken, oder noch besser in den schönen Kästen aufbewahrt werden, die fast alle edlen Lacke besitzen oder besessen haben — denn nur zu oft haben europäische Barbaren die Kästen einfach weggeworfen. In diesen Kästen ruhen sie am besten, in ihren japanischen Beutel oder in ein altes Seidentuch gehüllt, das zugleich den schönsten Grund für die Lacke bildet — namentlich ein blasses Violett oder eine Farbe wie welkes Laub, mit Recht die Lieblingsfarben des Japaners. Gut ist es, die Lacke gelegentlich mit einem ganz weichen alten Seidentuche äußerst vorsichtig abzureiben, wobei man sich aber hüten muß, etwa abgeblätterte Teile des Lackes oder der Einlagen mitzureißen.

Ein dritter Feind der Lacke sind die Finger. Es gibt Leute, die durch bloße Berührung einen Lack auf immer schänden können, besonders die überhaupt empfindlichsten Schwarzlacke. Man mache es sich und anderen zum Gesetz, Lacke nie mit den Händen, sondern immer nur mit einem weichen Tuche oder weichen reinen Wildlederhandschuhen anzufassen. Daß endlich der Lack trotz seiner großen Widerstandsfähigkeit grobe mechanische Eingriffe nicht verträgt, daß die sehr dünnen Bretter nicht auf schwere Belastung berechnet sind, daß durch wuchtige Bleieinlagen oder den Reibstein beschwerte Kasten nicht zwischen Daumen und Zeigefinger an senkrechten Wänden gehalten werden dürfen, und daß bei Versendungen von Suzuribako ihre schwere metallene und steinerne Ausstattung herausgenommen werden muß, ist selbstverständlich. Aber mancher Sammler hat schon die Vernachlässigung der einfachsten Vorsichtsmaßregeln mit schweren Beschädigungen seiner Schätze büßen müssen.

Die Metallarbeiten.

Nach den Lackarbeiten, denen die europäische Welt überhaupt nichts an die Seite zu setzen hat, bilden die Metallarbeiten den höchsten Ruhmestitel der japanischen Handwerker. Nur in den chinesischen Bronzekünstlern der vorchristlichen Zeit, den größten Künstlern des Metalls, die die Welt gesehen, finden auch sie ihre Meister. Sie haben denn auch kaum versucht, mit ihnen einen Wettstreit einzugehen, bis die moderne Sammelleidenschaft die Fälschung chinesischer Bronzen auch in Japan zu einem blühenden Gewerbe machte.

Japan ist an Metallen, mit Ausnahme des Kupfers, nie sonderlich reich, an Edelmetallen sogar ausgesprochen arm gewesen. Kupferlegierungen sind denn auch das Hauptmaterial des japanischen Metallkünstlers, und die Edelmetalle spielen eine unvergleichlich geringere Rolle als in Europa. Sie treten vielmehr fast immer nur in Verbindung mit anderen Stoffen als schmückendes Beiwerk auf, werden nur sehr selten zu Körperschmuck verarbeitet — der in Japan überhaupt bis in die neueste Zeit auf die Zeremonialtracht des höchsten Standes beschränkt blieb — und dienen nur gelegentlich als prunkvoller Ersatz für die sogenannten unedlen Metalle, ohne einen eigenen Stil auszubilden.

Auf Bronze und daneben Eisen beschränkt sich also im wesentlichen das Material des japanischen Metallkünstlers: innerhalb dieser selbstgezogenen Grenzen aber hat er kaum seinesgleichen. Der japanische Bronzegießer hat die Technik des Gusses in verlorener Form — à cire perdue — mit den einfachsten Mitteln zu

einer Vollendung geführt, die uns Europäer heute noch beschämen muß und eine Nachziselierung in sehr vielen Fällen entbehrlich macht. Das Mischungsverhältnis dieser Bronzen ist ebenso mannigfaltig wie fehlerhaft — vom europäischen Standpunkte; unzweifelhaft aber beruht mancher ihrer technischen und künstlerischen Vorzüge gerade auf diesen „Verunreinigungen", — vor allem wohl die überaus reiche und schöne natürliche, wie die mannigfaltigen künstlichen Patinen, die die Japaner ihren Bronzen zu geben wissen. Einigen besonders charakteristischen Legierungen haben sie eigene Namen gegeben. So ist Shákudō eine blauschwarz patinierte Mischung von fast reinem Kupfer mit einigen Prozent Gold und fast immer etwas Silber, Shibuichi, die jüngste Erfindung des japanischen Metallkünstlers, eine grau patinierte Mischung von Kupfer und Silber (bis zu $^7/_{10}$) und Séntoku eine Bronzelegierung von sehr verschiedener Zusammensetzung, für die ein starker Zinkzusatz charakteristisch scheint.

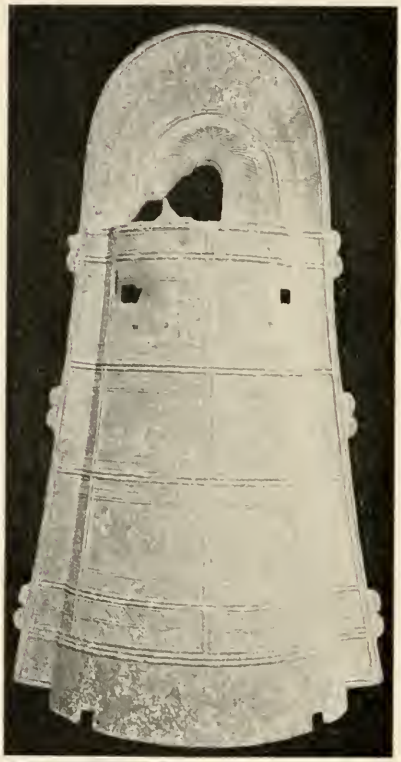


Abb. 38.
Bronze-Dōtaku. $^1/_{12}$ n. Gr.

Das Eisen hat in erster Linie dem Schmiede gedient; das Gußeisen tritt für den europäischen Sammler daneben völlig zurück, hat sich in Wahrheit aber nirgends in so vollendete Formen ge-

schmiegt wie in Japan. Die Kunst des Treibens, die unserer Gefäßbildnerei die reichsten technischen Mittel gegeben hat, ist in Japan nur verhältnismäßig selten geübt worden; von großer Bedeutung ist sie nur in der Plattnerei. Die Patinierung des Eisens, die in Japan vielleicht den feinsten Reiz der edlen Eisenarbeit bildet, ist in Europa völlig unbekannt.

Abb. 39.
Bronzespiegel mit dem Bodhisattva Miroku, dat. 725. ¾ n. Gr.

Von den Techniken der Metallverzierung sind die hauptsächlichen von jeher in überraschender Vollendung geübt worden: Vergoldung — Feuer- und Blattvergoldung — und Goldplattierung, Tauschierung (Zōgan) — sowohl durch Aufhämmern auf gerauhten Grund, wie durch Einhämmern in unterschnittene Vertiefungen —, Gravierung, Ziselierung und die verschiedensten Arten der Inkrustation. Nur das Email hat es nie zu einer Bedeutung gebracht, wie der Zellen- und Grubenschmelz von Byzanz, dem Niederrhein und Frankreich, das Maleremail scheint erfreulicherweise ganz zu fehlen.

Von den drei großen Gattungen japanischen Geräts fallen die Werkzeuge des Krieges, die Waffen zu Schutz und Trutz, naturgemäß in erster Linie dem Metallarbeiter zu; wir werden sie daher an anderer Stelle für sich betrachten. Im eigentlichen Hausrate spielt dagegen das Metall eine verhältnismäßig bescheidene Rolle. Die Feuerbecken, H i b a c h i, die im japanischen Haushalte die

Abb. 40.
Rückseite eines Bronzespiegels im Shōsōin, Nara. Nach Tōyei Shukō. $\frac{1}{4}$ n. Gr.

Stelle unserer Öfen vertreten, und die Blumenvasen, H a n a ï k e, werden gelegentlich, die Kōro häufig aus Bronze und anderen Metallen gefertigt, und der Eisenguß feiert in den T é t s u b i n, Wasserkannen, noch mehr aber in den eisernen C h á g a m a, Wasserkesseln für das Chanoyu, Triumphe — beinahe dem einzigen Metallgerät, das diese für die japanische Gerätekunst so bedeutungsvollen Zeremonien verwenden. Im Gesamtbilde der japanischen Zimmerausstattung sind auch die H í k i t e, Griffplatten der

Schiebetüren, und die Kugikakushi, die Nagelköpfe des Pfostenverbandes, nicht ohne Bedeutung. Die bronzenen Spiegel, Kágami, endlich werden von den ältesten Zeiten an in allen Metalltechniken meisterlich verziert und gehören neben dem Schwertschmuck zu den feinsten und freiesten Schöpfungen des japanischen Metallkünstlers. Auch der buddhistische Kultus stellt

Abb. 41.
Rückseite eines Bronzespiegels, mit Silber belegt, gepunzt, graviert u. z. T. vergoldet. Im Shōsōin, Nara. Nach Tōyei Shukō. 1/7 n. G.

der Schöpferkraft der Gießer und Schmiede die dankbarsten Aufgaben. Zu den ältesten Metallgeräten gehören Kannen für wohlriechendes Wasser, mannigfache Räuchergefäße, besonders die Egōro, Räucherpfannen mit Handgriff (s. Abb. 44), Leuchter, Schalen für Weihgaben, Kästen für buddhistische Rollen (s. Abb. 52), Klangplatten (Kei), die pagodenförmigen Reliquare, Sháritō (s. Abb. 51), die Spitzen der Priesterstäbe, Shá-

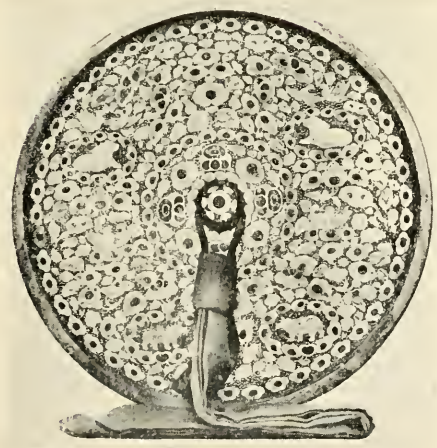


Abb. 42.
Rückseite eines Bronzespiegels, gelackt u. mit Perlmutter u. Bernstein eingelegt. Im Shōsōin, Nara. Nach Tōyei Shukō. 1/7 n. Gr.

k u j ō (s. Abb. 49), und das symbolische Gerät der mystischen Sekten, das donnerkeilähnliche K o, das radförmige R i m b ō (s. Abb. 50) und die Priesterglocke, R e i (s. Abb. 48). Neben diesem Kleingerät sind noch die oft sehr stattlichen Tempellaternen zu nennen, und wahrhaft kolossale Dimensionen nehmen häufig die

Abb. 43.
Rückseite eines Bronzespiegels, schwarz gelackt und mit Gold und Silber eingelegt. Im Shōsōin, Nara. Nach Tōyei Shukō. ¼ n. Gr.

Tempelglocken, T s u r i g a n e, an, die nicht nur durch die eigentümliche Schönheit ihres ortlosen Klanges, sondern durch ihre herrlichen Formen und Verzierungen anziehen. Sie sind neben vielem anderen die anschauliche Widerlegung des insipiden Satzes, daß die japanische Kunst „groß im kleinen und klein im großen" sei.

Die Kultur des prähistorischen Japan ist, wenn wir den Dolmenfunden vertrauen dürfen, recht eigentlich eine Kultur des Metalls

Abb. 44.
Egōro, Shakudō mit Gold und Silber eingelegt, Griff aus Sandelholz. Im Shōsōin, Nara. Nach Tōyei Shukō. 1/4 n. Gr.

gewesen, aber naturgemäß überwiegen unter diesen Funden die Metallarbeiten kriegerischen Charakters bedeutend. Die zum Teil ganz herrlichen Bronzespiegel scheinen mit Ausnahme eines Typus, dessen Rand mit kugelförmigen Schellen besetzt ist, festländischen, d. h. chinesischen Ursprungs zu sein. Für die seltsamen, glockenförmigen Geräte, die in Japan als Dōtaku oder Hōtaku bekannt sind und oft in förmlichen Nestern im Boden lagern, sucht man dagegen umsonst nach chinesischen Vorbildern: die gelegentlich in China gefundenen und in den alten Bronzewerken abgebildeten Glocken zeigen einen ganz anderen Typus. Vor allem fehlen ihnen die eigentümlichen flügelförmigen Ansätze (s. Abb. 38). Die große Eleganz ihrer Formen und die technische Vollendung ihres Gusses bestätigen die

Abb. 45.
Rückseite eines emaillierten Silberspiegels im Shōsōin, Nara. Nach Tōyei Shukō. 3/10 n. Gr.

Abb. 46.
Rückseite eines Bronzespiegels, Blumen und Vögel. 11.—12. Jahrhundert. $^2/_3$ n. Gr.

Abb. 47.
Rückseite eines Bronzespiegels, Chrysanthemum. Um 1200. $^1/_2$ n. Gr.

hohe Meinung von der Kunst des vorgeschichtlichen Metallarbeiters in Japan, zu der uns die ausgezeichneten Waffen zwingen. Ob diese Dōtaku, die übrigens gelegentlich auch aus Eisen gegossen sind und eine primitive Ornamentik textilen Charakters zeigen, wirklich als Glocken gedient haben, scheint mir sehr zweifelhaft. Sie sind fast zu dünn dazu, zeigen auch niemals Spuren eines Klöppels oder einer Abnutzung durch das Anschlagen.

Die Vermutung, daß sie als Geld gedient hätten, zeichnet sich nur durch ihre fröhliche Absurdität aus.

Der vom Ende des 6. Jahrhunderts ab in Japan übermächtig vordringende Buddhismus stellt dem japanischen Gießer und Goldschmiede bald neue und dankbare Aufgaben, die in den ersten Jahrhunderten allerdings wohl durchweg von ausländischen Meistern und in ausländischen Formen gelöst werden. Die berühmte Silberkanne des Tempels Hōryūji (Abb. Kokkwa 143), jetzt im kaiserlichen Schatze, ist durchaus sassanidischen Charakters. Die Stilisierung des Drachenkopfes, der als Deckel dient, und der gravierten Flügelpferde auf dem Körper des Gefäßes — die übrigens durchaus nicht notwendigerweise von der Antike abgeleitet werden müssen, sondern in Ostasien wie in Hellas wohl aus gemeinsamer Quelle stammen — weist allerdings nach Ostasien. Indisch ist wahrscheinlich die Form der Bronzegefäße für wohlriechendes Wasser, wie sie in den großen Tempeln der Umgegend von Nara noch zahlreich erhalten sind, indisch auch Gebrauch und Verzierung der Baldachine mit Gehängen aus durchbrochener Goldbronze, deren schönstes Exemplar der Hōryūji besitzt. Das 8. Jahrhundert, dessen Höhepunkt die Periode Tempyō bezeichnet, verdient viel-

Abb. 48.
Priesterglocke, Rei, Bronze. 11. bis 12. Jahrhundert. Im Tempel Gokokuji, Tōkyō. Nach Japanese Temple Treasures.

Abb. 49.
Shakujō, Bronze. 12.—13. Jahrhundert. ⅓ n. Gr.

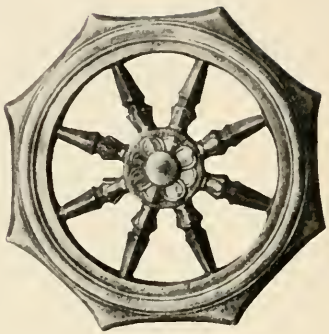


Abb. 50.
Rimbō, vergoldete Bronze. 12. bis 13. Jahrhundert. ⅓ n. Gr.

leicht die goldene Zeit der japanischen Metallkunst genannt zu werden, obwohl der japanische Charakter dieser Kunst noch immer sehr wenig hervortritt. Die wundervolle Ornamentik der gegossenen Bronzespiegel (Abb. 40), die uns im Shōsōin noch in großer Zahl überliefert sind, ist die der gleichzeitigen T'angspiegel, wie sie sich in den großen chinesischen Bronzewerken finden. Werke, wie den mit einem japanischen Datum versehenen Weihspiegel Abb. 39, und Spiegel der Technik wie Abb. 41, hat freilich der chinesische Boden noch nicht zutage gefördert, und die Anwendung der Heidatsutechnik (s. S. 20) auf Metallarbeiten, wie sie der mit graviertem Perlmutter und Bernstein inkrustierte Spiegel Abb. 42 — nur einer von den vielen des Shōsōin — und der in Lackgrund mit ausgeschnittenen Silbermotiven eingelegte Spiegel Abb. 43 zeigen, vermögen wir heute noch nicht in China nachzuweisen. Die Orna-

mentik trägt aber reinen T'ang-Charakter. Auch der rätselhafte Silberspiegel Abbild. 45, dessen Rückseite mit braunrotem, grünem und blauem Schmelz zwischen Goldstegen geziert ist, das ganz isolierte Monument einer Technik, die wir in China nach den Schriftquellen erst im 13., in Japan frühestens im 16. Jahrhundert wiederfinden, wird daher wohl nach China zu weisen sein. Die gravierten Jagdszenen auf den beiden berühmten Silberurnen des Shōsōin, den bedeutendsten Werken der japanischen Großerie, und die ganz verwandten Gravierungen des nicht minder berühmten Bronzeköchers in demselben Schatzhause stehen der späteren japanischen Ornamentik ebenso fern, wie sie der chinesischen innig verwandt sind, und der Palmettenfries des Köchers beschwört sogar die ornamentale Welt des alten Hellas

Abb. 51.
Sharitō. Vergoldete Bronze. 13. Jahrhundert. Im Tempel Saidaiji bei Nara. Nach Japanese Temple Treasures.

herauf, dem in einem Teile der Ornamentik wenigstens die Völker Ostasiens starke Anregungen danken. Aber japanisch oder nicht — Form und Zierat gehen in diesen Werken, wie in den gleichzeitigen Lacken, so vollkommen ineinander auf, daß das Auge mit derselben tiefen und ruhigen Befriedigung auf ihnen ruht, wie nur auf den Werken der Natur und den seltensten und höchsten Schöpfungen von Menschenhand.

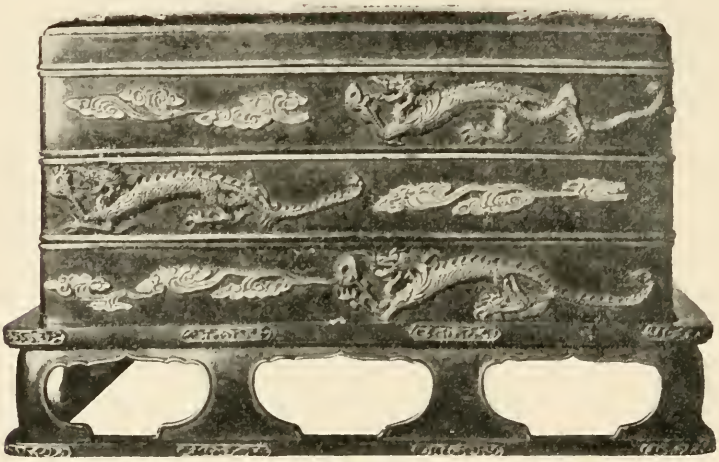


Abb. 52.
Kasten für buddhistische Schriften, Shakudō mit Ornamenten aus Silber und vergoldetem Kupfer. Um 1165. Im Heiligtume Itsukushima Jinja, Prov. Aki. Nach Kokkwa H. 218. $^1/_4$ n. Gr.

Die Fujiwaraperiode ist auch für die Künste des Metalls eine Zeit der Japanisierung; die Formen werden, bei aller Größe, zierlicher, feiner, japanischer. Auch hier ist nach der Lockerung der Beziehungen zu China offenbar eine heimische Künstlerschaft an der Arbeit. Diese Veränderung der ganzen künstlerischen Stimmung ist vielleicht nirgends deutlicher erkennbar, als in den Spiegeln der Zeit, die nur noch in Bronzeguß vorkommen, also gegenüber dem großen technischen Reichtum der Tempyōzeit eine entschiedene technische Verarmung zeigen (Abb. 46 und 47). Der Geist und die Feinheit der Ornamentik, das weiche und kräftige Relief bieten aber reichen Ersatz.

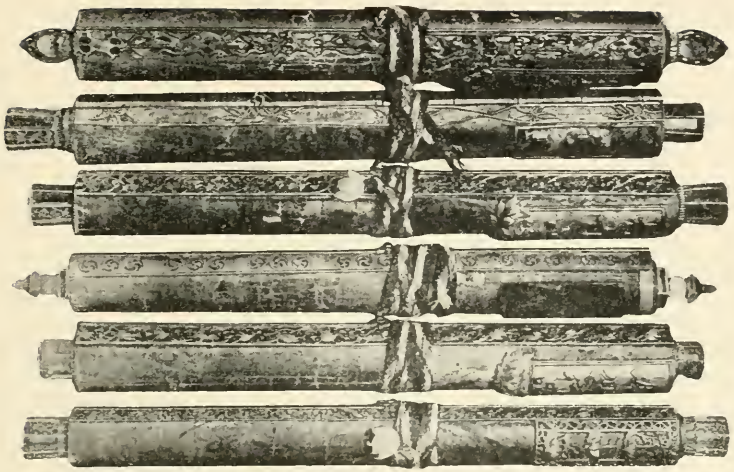


Abb. 53.
Buddhistische Rollen mit Zierraten von Gold, Silber und Kristall. Um 1165. Im Heiligtume Itsukushima Jinja, Prov. Aki. Nach Dai Nippon Teikoku Bijitsu Ryakushi. 1/3 n. Gr.

Außer den Spiegeln ist aus dieser Zeit fast nur Kultgerät erhalten, das die vorgeschriebenen indischen Formen nun völlig mit japanischem Geiste erfüllt. Das klassische Vorbild der von dem großen buddhistischen Apostel Kōbōdaishi (774—835) aus China mitgebrachten Geräte wird zwar immer noch festgehalten, aber in allen Einzelheiten zierlich umgebildet, wie die Glocke Abb. 48 beweist. Auch das Shakujō und das Rimbō Abb. 49 u. 50 können allenfalls noch dieser Periode angehören. Wahrscheinlicher stammen sie aus der Kamakuraperiode, wie das ungemein zierliche Sharitō Abb. 51.

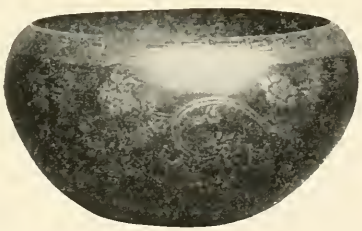


Abb. 54.
Opferschale, aus Eisen getrieben und gold- und silbertauschiert. Von Myōchin Muneharu, um 1800. 1/2 n. Gr.

Die völlige Verweltlichung des religiösen Gerätes, die die üppige Heikezeit charakterisiert, läßt sich am besten an den Weihgeschenken der Tairafamilie im Itsukushimatempel studieren: dem Kasten für

die gestifteten Schriftrollen aus Shakudō mit Metallbeschlag (Abb. 52) und dem Zierat dieser Rollen selbst (Abb. 53), der eher feinem Frauenschmuck als der Fassung tiefsinniger Sutra gleicht. Diese Metallarbeiten zeigen zugleich, daß die drei Jahrhunderte jüngeren Meister der Gotōfamilie durchaus keine Neuerer, keine Mehrer des Reiches der Metallkunst waren, als sie den Stil dieser höfischen Ziseleure ziemlich gezwungenerweise auf den Schwertschmuck übertrugen. Die Ashikagazeit scheint überhaupt nur auf einem Gebiete der Metalltechnik Neues und Großes geschaffen zu haben: die Chagama und Tetsubin des 15. und 16. Jahrhunderts sind schlechthin die Meisterwerke des Eisengusses, von unübertrefflicher Schönheit der Form und des Reliefs und von einer Pracht der Oberfläche und der Patina, die man dem bei uns mit solcher Verachtung behandelten Material nie zutrauen würde. Leider sind solche Arbeiten so gut wie nie nach Europa gekommen. Die gleichzeitigen Spiegel beweisen dagegen schon ein fühlbares Sinken des Geschmackes und der Technik gegenüber den köstlichen Meistergüssen der Fujiwara. Die Tokugawazeit vollends opfert auch hier die schlichte und selbstverständlichste Schönheit des Gerätes, das nichts sein will als Gerät, gröberen dekorativen Absichten. Ein Genie des Geschmacks, wie Kobori Enshū hat freilich noch wahre Wunderwerke zweckvoller Schönheit arbeiten lassen — die edelsten im Kátsurapalaste bei Kyōto, seiner Lieblingsschöpfung. Diese köstlichen Hikite und Kugikakushi verdienen auch deshalb unsere besondere Aufmerksamkeit, weil sie die frühesten Beispiele der seit dem 8. Jahrhundert anscheinend verlorenen Emailtechnik sind, die Hirata Dōnin von den Chinesen — oder Europäern? — neu erlernt haben soll. In der ganzen Tokugawazeit wird von den Künstlern des Metalls mit ungebrochenem Eifer weitergearbeitet, auch von den Myōchin-Meistern, die der geringe Verbrauch an Rüstungen brotlos gemacht hätte, wenn sie sich nicht gangbarer Ware zuwandten (s. Abb. 54). Die Japaner sind noch heute im vollen Besitze des ganzen technischen Rüstzeuges — aber nur dieses. Auch die erstaunliche technische Virtuosität der vielgepriesenen Gießer des 19. Jahrhunderts Seimin und Tōun macht ihren völligen Mangel an künstlerischer Besinnung fast nur noch fühlbarer.

Schwertschmuck.

Literatur: Sh. Hara, Die Meister der japanischen Schwertzieraten. Hamburg 1902. Unentbehrlich. — G. Jacoby, Japanische Schwertzieraten. Leipzig 1904. Die erste und noch immer einzige historische Darstellung der Materie, heute in mancher Beziehung überholt. — Tagane no Hana. Kōbe 1904—1906. Gute Abbildungen neuerer Schwertzieraten. — Japanische Kunstwerke, Sammlung Moslé. Berlin 1909. — H. L. Joly, Introduction à l'étude des gardes de sabres japonais. Bulletin de la société franco-japonaise. Angers 1909. — Tei-San (Comte de Tressan), Notes sur l'art japonais. La sculpture et la ciselure. Paris 1906. Brauchbar die Stammbäume der Künstlerdynastien. — Jacoby, Die Waffen von Altjapan. Zeitschr. für Histor. Waffenkunde, Bd. 4, S. 1—55. — Catalogue of an exhibition of arms and armour of old Japan held by the Japan Society. London 1905. Sehr mangelhaft. — Mène, Les sabres au Japon. Weekly critical review. 1903.

Die Japaner sind vielleicht das kriegerischste und tapferste aller Kulturvölker, und es ist daher kein Wunder, daß sie ihren Waffen eine so reiche und künstlerische Ausbildung gegeben haben, wie keine der europäischen Nationen, deren Waffen doch wahrlich ihr ganzes übriges Gerät an Ernst und schlichter Schönheit in den Schatten stellen. Die Waffe verträgt eben keine Phrase: bei ihr richten sich Form und Schmuck, die nicht unmittelbar aus dem Zwecke erwachsen sind, ihren Gebrauch erschweren oder gar unmöglich machen, selbst, weil sie den Träger der Waffe richten können. Diese unerbittliche Wahrhaftigkeit ist in dem Krummschwerte, der japanischen Nationalwaffe, die ein volles Jahrtausend der kriegerischen Geschichte des ritterlichen Volkes gemacht hat, bis zum furchtbarsten Ausdrucke gesteigert: ihre Bestimmung drückt sich in den Formen der Klinge, wie in jedem Teile des Beschlages mit so unmittelbarer Anschaulichkeit aus, daß die altjapanische — übrigens auch Europa keineswegs fremde — Über-

zeugung von dem selbständigen persönlichen Leben der Klinge, eine Überzeugung, die sich vor allem in der Verleihung individueller Namen ausspricht, völlig verständlich wird. Das wesentliche Element des japanischen Schwertes ist natürlich die Klinge — und sie fesselt auch in erster Linie die Aufmerksamkeit des Japaners. Indessen liegen die Eigenschaften der japanischen Klingen so tief unter der Oberfläche und offenbaren sich so wenig in leicht faßbaren Zierformen, daß es einem Europäer fast unmöglich ist, zu einer Auffassung selbst gröberer Unterschiede zu gelangen. Alle japanischen Klingen, die sich über ein gewisses, sehr niedriges Niveau erheben, erscheinen dem Europäer zunächst fast unbegreiflich vollkommen, und die deutlichen Qualitätsstufen, die jeder Japaner von einiger Schwertbildung auf den ersten Blick sieht, so gut wie unerkennbar. Eine Schulung, wie sie der Japaner durchmacht, würde wahrscheinlich auch den Europäer diese Unterschiede sehen lehren. Aber selbst in Japan ist nichts schwieriger, als eine größere Anzahl guter Klingen wirklich zu studieren, und nach Europa sind solche Klingen beinahe nie gekommen, aus dem einfachen Grunde, weil die Japaner niemals aufgehört haben, ihnen die höchste Schätzung zu widmen. Für den europäischen Sammler kommen also japanische Klingen kaum in Betracht, und wir können sie deshalb auch außer Betracht lassen — um so eher, als Zweifel erlaubt sind, ob sie überhaupt den Werken des Kunstgewerbes zuzurechnen sind. Nur insofern sie Zweck und Formen des Schwertbeschlages verständlich machen, müssen auch die wichtigsten Gattungen und Formen der Klingen hier kurz beschrieben werden.

Die typisch-japanische Form des Krummschwertes scheint erst in verhältnismäßig später Zeit, in der Fujiwaraperiode, um die Wende des ersten und zweiten Jahrtausends ausgebildet worden zu sein. Die in den Dolmen gefundenen, fast immer einschneidigen Schwerter „Chokutō“ sind noch gerade, und von den zahlreichen Schwertern des 8. Jahrhunderts im Shōsōin zu Nara zeigen erst einige wenige die ersten Anfänge einer leichten Krümmung. Wenige Jahrhunderte später aber führt das gerade Schwert nur noch in der Form des indisch-chinesischen „Ken“ ein symbolisches Schatten-

dasein im Kult gewisser buddhistischer Sekten, im übrigen ist es im Hof- wie Feldgebrauche durch das Krummschwert völlig verdrängt. Als Träger einer künstlerischen Dekoration aber kommt fast nur das Schwert der Krieger in Betracht, denn Stoff und Form des Beschlages der Zeremonialschwerter ist so strengen Regeln unterworfen, daß eine durchaus fabrikmäßige Produktion allen Ansprüchen genügen konnte. Sie charakterisieren sich durch ihre Trageweise — wagerecht, mit der Schneide nach unten, an Koppelriemen — und ihren Beschlag, vor allem das Stichblatt — Aoitsuba von geschweifter Vierpaßform, und Shitogitsuba, das dem Shitogi genannten Kuchen ähnlich sein soll. Die Schwerter der Krieger werden dagegen im gewöhnlichen Leben mit der Schneide nach oben in den Gürtel gesteckt, nur das größere der beiden Schwerter (Daishō = groß und klein), das K a t a n a , im Felde an Riemen in der Art der Hofschwerter — Tachi — getragen, während das kleinere Schwert, W a k i z a s h i , auch im Felde seinen Platz im Gürtel behält. Die Sitte des Tragens zweier Schwerter, die sich in den ewigen Kriegen des japanischen Mittelalters herausgebildet hatte, wurde im Anfange der Tokugawazeit durch die Gesetzgebung sanktioniert und auf den Kriegerstand, die Daimyō, die Samurai, ihre Vasallen, und die Hatamoto, die Vasallen des Shōgun, beschränkt. Die Angehörigen der niederen Stände, Bauern, Handwerker und Kaufleute, durften nur e i n Schwert und dieses nur unter besonderen Umständen tragen. Erst dieser Charakter des Schwertes als Symbol der Zugehörigkeit zum Kriegerstande, der sich hoch über die anderen Stände erhaben dünkte, scheint die Ursache jener fast hysterischen Schwertanbetung geworden zu sein, die die Tokugawazeit charakterisiert. Zum anderen wird freilich gerade die dumpfe Ruhe dieser Zeit, die den ernsthaften Gebrauch der Waffe fast ausschloß, die kränkliche Verehrung des Schwertes, des Sinnbildes eines frischeren und freieren Lebens, begreiflich machen.

Von den beiden Schwertern wird das größere, das Katana, beim Betreten des Hauses, des eigenen wie des fremden, abgelegt. Die Daimyō, deren Schwerter an der Schnurumwicklung des Kashira (s. S. 73) zu erkennen sind, pflegten daher bei ihren Hofbesuchen,

zu denen sie das Zeremonialkleid, Kamishimo, anlegten, das überflüssige und in den engen Sänften höchst unbequeme Katana überhaupt zu Hause zu lassen und nur ein Wakizashi mit schwarzer Lackscheide und besonders edlem Beschlage zu tragen, das Kamishimozashi, in dessen Verzierung die Meister der Tokugawazeit das Höchste geleistet haben. Im eigenen Hause trug man ein kurzes Wakizashi, Tantō genannt, das, zum Zeichen der Trauer in weißes Holz gefaßt, auch beim Seppuku,[1] dem feierlichen Selbstmorde durch Bauchaufschlitzen, dienen mußte. Der Kwaiken, der kurze Dolch der Kriegerfrauen und -töchter, und das Aikuchi, der stichblattlose Dolch der Inkyō, der freiwillig resignierten Hausherren, verdienen nur kurze Erwähnung.

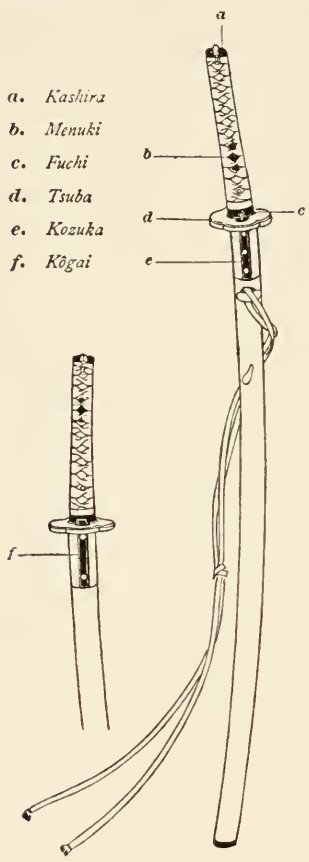


Abb. 55.
Die Teile des japan. Schwertes.
Nach Kokkwa H. 182.

Die Scheide des japanischen Schwertes besteht fast immer aus Holz und ist nicht selten reich gelackt; edle Klingen aber werden meist in schlichten Schwarzlackscheiden getragen und in Scheiden aus einfachem, weißem Holz aufbewahrt. Die Scheiden mancher Schwerter, besonders der Wakizashi, tragen in Schlitzen zu beiden Seiten der Scheidenwandung ein Beimesser, Kogatana, mit flachem, rechteckigem Griff, Kózuka (s. Abb. 91), („kleiner Griff", später auch als Bezeichnung des ganzen Messers üblich) und Stahlklinge, und die Schwertnadel, Kōgai (s. Abb. 90), deren Bestimmung unbekannt ist.

[1] Die bei uns übliche Bezeichnung Harakiri ist richtig, aber in Japan völlig ungebräuchlich.

Von den mannigfachen Theorien, die über ihren Zweck vorgetragen worden sind, hat keine Gründe oder auch nur die geringste Wahrscheinlichkeit für sich. Die Meinung, daß sie ursprünglich als eine Art Haarnadel gedient habe, klingt sehr wenig plausibel und wird durch die historische Anekdote, die sie begründen soll, eher widerlegt, als bewiesen. Gelegentlich ist das Kōgai der Länge nach geteilt (Warikōgai) und konnte dann im Felde die Stelle der Hashi (Eßstäbchen) vertreten. Von den anderen Beschlagteilen der Scheide wird eigentlich nur das Kójiri (Ortband) gelegentlich reicher verziert.

Entfernt man den kurzen Holzpflock, der durch den Griff und die Angel geht und so Griff und Klinge verbindet, so läßt sich das Schwert in seine drei Bestandteile, Griff, Stichblatt mit seinem Zubehör und Klinge zerlegen. Das Stichblatt, Tsuba, (s. Abb. 58 ff.) dessen festen Schluß an den Griff und die den Klingenansatz umfassende Gamasche (Habaki) zwei flache Metallplättchen (Seppa) sichern, schützt die Hand gegen die abgleitende Klinge des Gegners, ist also der wichtigste Teil des Schwertbeschlages. Außer dem Schwertschlitz zeigt es häufig zwei ovale Öffnungen, die Kozuka und Kōgai Durchlaß gewähren, nicht selten aber nachträglich angebracht sind.

Der hölzerne Schwertgriff mit einem Bezuge von Rochenhaut und einer Umwicklung von Seidenschnüren wird über die breite Angel geschoben und durch den erwähnten Holzpflock mit ihr verbunden. Diesen Holzpflock deckten in alter Zeit auf beiden Seiten metallene Knöpfchen, die Menuki (s. Abb. 89), die später reine Zierstücke werden, höchstens die Griffestigkeit ein wenig erhöhen. Sie rücken dann von dem Pflock ab und werden nur von der Schwertumwicklung festgehalten. Die Menuki werden mit Kozuka und Kōgai unter dem Namen Mitokoromono (mi = drei, tokoro = Stelle, Ort, mono = Ding) zusammengefaßt. An der Tsubaseite umschließt den Griff das Fuchi (Zwinge), ein Metallring, den eine Platte mit Klingenschlitz gegen das Seppa abschließt (s. Abb. 98), den Knauf bildet ein trogartig ausgehöhltes Metallstück Káshira mit einer Öffnung für die Schnurumwicklung, das in Dekor und Material dem Fuchi entspricht (Fuchi-Kashira). Die anderen Teile der Griffbeschläge sind von geringer Bedeutung.

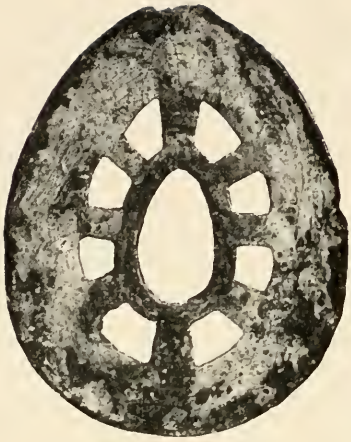


Abb. 56.
Prähistorisches Tsuba, Kupfer, goldplattiert. ½ n. Gr. Sammlung Mosle, Leipzig.

Abb. 57.
Kurzschwert mit Scheide, oben Ansicht des Stichblattes. Im Shōsōin, Nara. ¼ n. Gr.

Die Schwerter der Dolmenzeit tragen große, ovale, häufig radförmig durchbrochene Tsuba aus Eisen oder Bronze, die oft stark vergoldet sind (s. Abb. 56). Ihre Knäufe sind entweder birnenförmig und hohl, oder ringförmig, oder scheibenförmig mit mannigfachen Durchbrechungen, die Holzscheiden mit vergoldetem, getriebenem und gepunztem Kupferblech bedeckt. Aus dem 8. Jahrhundert hat uns das Shōsōin die Bewaffnung der einfachen Krieger, wie der Vornehmen bis zum Kaiser hinauf erhalten. Der Schwerttypus ist das Tachi, die Beschläge aus Metall, gelegentlich auch aus Rhinozeroshaut. Das Tsuba hat entweder eine dem späteren

Shitogitsuba ähnliche oder eine ovale Vierpaßform (Mokkō) und ist sehr klein, die Kashira sind spangenförmig. Das Kurzschwert des Kaisers Shōmu (Abb. 57) trägt ein längliches, graviertes Mokkōtsuba aus Gold, einfachen Holzgriff ohne Kashira, aber mit graviertem goldenen Fuchi, schwarzgelackte Scheide mit Wildschafen und Ranken in Heidatsu von Gold und Silber (s. S. 20) und ziselierten Goldbeschlägen. Noch reicher ist das sogenannte „chinesische" Langschwert, dessen Scheide wir oben (S. 21) als die älteste Goldlackarbeit kennen lernten: das Shitogitsuba aus Shakudō-

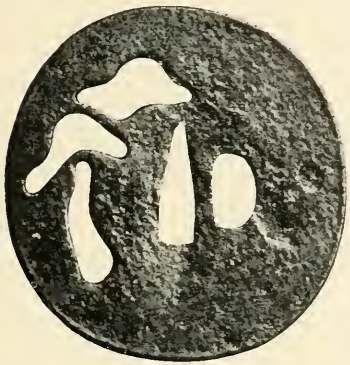


Abb. 58.
Plattnertsuba, Eisen. $\frac{1}{2}$ n. Gr.

Abb. 59.
Plattnertsuba, Eisen. $\frac{1}{2}$ n. Gr.

Nanako trägt Goldeinlagen; das Fuchi, die drei- und vierblattförmigen Menuki, das Mundblech der Scheide und die oberen Flächen der Obitori (Koppelhalter) sind in derselben Technik verziert, die übrigen Beschläge aus durchbrochenem Golde mit Steinbesatz.

Für die nächsten Jahrhunderte fehlt heute leider noch jede einigermaßen zuverlässige und gründliche Geschichte des japanischen Schwertschmucks in europäischer oder japanischer Sprache. Was bisher dafür ausgegeben wird, ist nichts weiter als die Wiederholung unkontrollierbarer und zweideutiger Notizen von Autoren des späteren japanischen Mittelalters oder gar der Neuzeit, denen alles andere als wissenschaftlicher Ehrgeiz nachzurühmen ist. Eine selbständige Forschung auf Grund der urkundlichen und monu-

mentalen, möglichst gleichzeitigen Quellen ist bisher noch kaum begonnen, ihre Resultate jedenfalls noch nie veröffentlicht worden. So klafft in der Geschichte der japanischen Schwertzierden eine Lücke, die vom 9. bis zum 14. Jahrhundert, über volle 500 Jahre, reicht, und bisher nur durch mehr oder weniger plausible Hypothesen ausgefüllt worden ist. Die größte innere Wahrscheinlichkeit scheint die Theorie des um die europäische Kenntnis japanischer Kunst vor allem verdienten T. Hayashi zu haben, der in seinem Kataloge der Stichblättersammlung des Louvre[1] eine Reihe von

Abb. 60.
Plattnertsuba, Eisen. ½ n. Gr.

Abb. 61.
Plattnertsuba, Eisen, in Form eines Schneehasen durchbrochen. ½ n. Gr.

Stichblättertypen über die vier Jahrhunderte von etwa 1000—1400 verteilt. Die andere Hypothese, die der ganzen Zeit vor dem 15. Jahrhundert jeden eigentlichen Schwertschmuck abstreitet und annimmt, daß für das Zeremonialschwert Shitogi- und Aoitsuba, für das Schlachtschwert Tsuba aus Leder oder unverziertem Eisen verwandt worden seien, hat jedenfalls nicht nur die Wahrscheinlichkeit, sondern die Tatsachen gegen sich. Denn es scheint fast unmöglich, daß in einer Zeit der höchsten Blüte aller Künste des

[1] Catalogue de la collection des gardes de sabre japonaises au Musée du Louvre. Paris 1894.

Metalls, besonders aber der Waffenschmiedekunst, gerade der Beschlag des Schwertes, der wertvollsten und geschätztesten Waffe, im Stadium dürrer Nützlichkeitsbildung stecken geblieben sein soll. Zum Überflusse aber wissen wir, daß das keineswegs der Fall war. Den Hofhistoriographen der Ashikaga- und Tokugawaperioden mögen allerdings die einfachen Eisentsuba, auf die sich die ältesten Meister des Schwertschmucks im wesentlichen beschränken, Werke namenloser Plattner, roh und gleichgültig, daher kaum erwähnenswert erschienen sein. Wer aber nicht Reichtum und technische

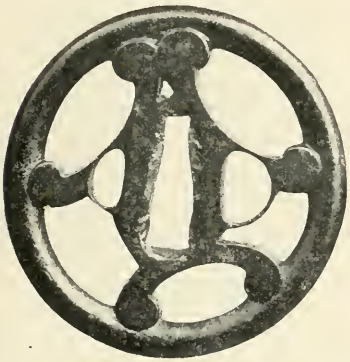


Abb. 62.
Plattnertsuba, Eisen. ½ n. Gr.

Abb. 63.
Plattnertsuba, Eisen. ½ n. Gr.

Virtuosität mit künstlerischer Schönheit verwechselt, wird sie hoch über das zierliche Schwertgeschmeide der Gotō und ihrer Nachfahren stellen. Zwischen beiden klafft ein Abgrund: die Arbeiten der Schwertfeger und Plattner sind ein Stück Waffe, eine Rüstung der Hand, die Werke der späteren Ziseleure köstliche Kleinodien zum Schmucke nie gebrauchter und schreckloser Waffen. Beide Stile sind in ihrem grundverschiedenen Wesen immer nebeneinander hergegangen, und noch im 19. Jahrhundert sind von Plattnern, Tsubameistern und selbst Mitgliedern der Ziseleurfamilien Tsuba geschaffen worden, die in Art und Stil sich kaum von den Werken der alten Plattner unterscheiden, wenn sie auch in der Schönheit des Eisens und Kraft der Schmiedearbeit weit hinter ihnen zurückstehen.

Die Plattnerkunst der ersten Jahrhunderte unseres Jahrtausends beherrscht fast allein die Familie der Myōchin — und ihren Meistern werden wir auch den größten Teil der alten Plattnertsuba zuzuweisen haben. Es sind vielleicht die großartigsten Eisenarbeiten der Welt, die ältesten meist dünne, runde Blätter von großer Härte und Dichtigkeit, von schöner dunkler, fast schwarzer Patina und prachtvoll geschmiedeter Oberfläche. Die Verzierung beschränkt sich auf Durchbrechungen, die in negativem Schatten-

Abb. 64.
Kamakuratsuba, Eisen. ½ n. Gr.

Abb. 65.
Onintsuba, Eisen mit Gelbmetall eingelegt. Sammlung Oeder, Düsseldorf. ½ n. Gr.

riß stark stilisierte, oft unkenntliche Naturmotive geben, und gelegentlich leichte Reliefdekoration (s. Abb. 58—61). Etwas jüngerer Zeit scheinen mannigfacher geformte, dickere und reicher durchbrochene Tsuba anzugehören, deren Ziermotive in positivem Schattenriß ausgeführt sind (s. Abb. 62—63). Als Kamakuratsuba sind Stichblätter des ersten Typus bekannt, die in meisterhaftem weichen Relief und wenigen Durchbrechungen Pflanzenmotive, Landschaftssymbole und Teile von Tempelarchitekturen zeigen (s. Abb. 64). Die malerischen Vorbilder, die in ihren Motiven nachklingen, weisen aber nicht auf die Kamakurazeit, sondern frühestens auf das 14. Jahrhundert hin.

Die reichere Verzierung, die im 15. Jahrhundert besonders in Kyōto beginnt, ist zum Teil sicherlich das Werk besonderer Tsubameister, die aber an den Plattnertraditionen festhalten. Die Ō n i n - t s u b a, die ihren Namen nach der durch blutige Bürgerkriege bekannten Periode Ōnin (1467—1468) führen, weisen flache und leicht erhabene Einlagen von Ranken in Gelbmetall auf dem schönsten Plattnereisen auf (s. Abb. 65) — ein Stil, der im folgenden Jahrhundert durch K o ï k e Y ó s h i r ō und seine Nachfolger fort-

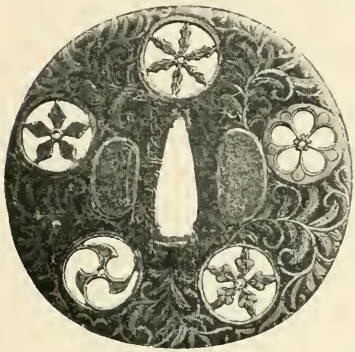


Abb. 66.
Tsuba, Eisen mit Gelbmetall eingelegt. Von Koïke Yoshirō, Kyōto, 16. Jahrh. Sammlung Oeder, Düsseldorf. ½ n. Gr.

Abb. 67.
Tsuba, in Form von Pfeilkrautblättern, Paulownia- u. Irisblüten durchbrochenes Eisen, „Heianjō-Tsuba". Kyotō, 15. Jahrhundert. Sammlung Oeder, Düsseldorf.

gesetzt und durch Durchbrechungen erweitert wird (s. Abb. 66). Die älteren dieser eingelegten Arbeiten und die spitzenartig fein durchbrochenen (sukashibori) Tsuba, deren früheste dem Anfange des 15. Jahrhunderts anzugehören scheinen und die den schönsten Arbeiten der japanischen Schmiede zugerechnet werden müssen (s. Abb. 67 u. 68), werden im speziellen als H e i a n j ō a r b e i t e n bezeichnet — ziemlich sinnlos, da fast alle Tsubameister dieser älteren Zeit in Kyōto (Heian) ansässig waren. So auch K a n a ï y e (oder Kaneïye, um 1500), die erste große Persönlichkeit, die sich durch Bezeichnungen aus dem Chore der namenlosen Plattner loslöst, ein Be-

wohner von Fushimi, der südlichen Vorstadt von Kyōto. Er ist der erste, in dessen wundervoll geschmiedeten und gelegentlich mit Gold, Silber und Bronze eingelegten Reliefs die Einwirkung der großen gleichzeitigen Tuschmalerei deutlich zu spüren ist (s. Abb. 69). Der zweite Kanaïye, vielleicht der größte Meister der Familie, verwendet stärkeres Eisen (s. Abb. 70), ein dritter und vielleicht ein vierter folgen der Tradition, und selbst in der Provinz lassen sich Abkömmlinge des Hauses nieder, die wie Kanetsugu in der

Abb. 68.
Durchbrochenes Eisentsuba, „Heianjō-Tsuba". Kyōto, 15. Jahrhundert.

Abb. 69.
Tsuba, Eisen, mit Wildgänsen, von Kanaïye I in Fushimi. Anfang des 16. Jahrhunderts. Sammlung Jacoby, Berlin. $^3/_5$ n. Gr.

Provinz Chōshū (s. Abb. 71) ihrer großen Ahnen vollkommen würdig sind. Außerdem aber sind alle Meister der Familie zu allen Zeiten geradezu unzähligemal gefälscht worden, so daß die Zahl der bezeichneten und in den Sammlungen — europäischen wie japanischen — mit Stolz gezeigten Kanaïye in einem grotesken Mißverhältnis zu den wirklich erhaltenen echten Werken der Meister steht.

Unter den gleichzeitigen Meistern der Myōchinfamilie ragt vor allem Nobuiye (1486—1564) hervor, der erste, der seine Tsuba bezeichnet hat. Aber diese Bezeichnung ist nicht nur von jüngeren

Meistern desselben Namens und zahllosen Fälschern, sondern von dem Künstler selbst mißbraucht worden, der häufig Atelierarbeiten durch seine Signatur geheiligt haben muß. Dem Meister am nächsten scheinen Tsuba aus prachtvollem, ziemlich schwerem Eisen zu stehen, die in flacher Gravierung Blütenranken und dergleichen einfache Motive zeigen (s. Abb. 72). In der Zeit Hideyoshis macht sich zum erstenmal ein stärkerer Einfluß der europäischen Kulturwelt auf das japanische Kriegswesen geltend. der auch in der Aus-

Abb. 70.
Tsuba, Eisen mit dem Priester Hotei, in Einlagen von Gelbmetall und Silber. Von Kanaïye II, Mitte des 16. Jahrh. Sammlung Jacoby, Berlin. $^3/_5$ n. Gr.

Abb. 71.
Tsuba, Eisen mit Einlagen von Gold, Silber und Gelbmetall. Von Okada Kanetsugu, Hagi, Prov. Nagato. 16. Jahrh. Sammlung Oeder, Düsseldorf. $^1/_2$ n. Gr.

stattung des Schwertes zu spüren ist. Die kunstvollen Durchbrechungen der sog. Nambantsuba (Namban = südliche Barbaren) sind wohl nur eine reichere Ausbildung von älteren Tsuba chinesischen Stils, wie sie Abb. 73 zeigt, nach dem Muster der zierlichen Eisenschnittarbeiten, die die häufig importierten spanischen und italienischen Degen ins Land brachten. Derselben Zeit werden die kunstvoll mit Eisen- und Bronzedraht durchflochtenen Múkadétsuba (Mukade = Tausendfuß) zugeschrieben, die ob ihres kriegerischen und kräftigen Aussehens noch in sehr später Zeit beliebt waren, ihren zweiten Namen Shingentsuba — nach dem

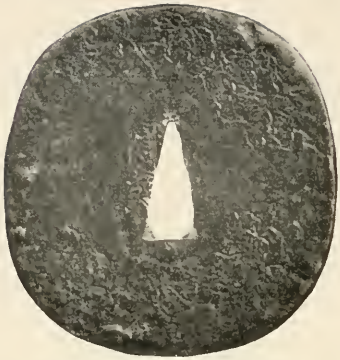


Abb. 72.
Tsuba, Eisen, graviert, von Myōchin Nobuiye (1486—1564). Slg. Moslé, Leipzig. ½ n. Gr.

Abb. 73.
„Nambantsuba", Eisen, durchbrochen und mit Gelbmetall eingelegt. ½ n. Gr.

großen General Tákeda Shingen (1521—1573) — aber anscheinend ohne jeden Grund führen.

Die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts, die Zeit der Organisation des Feudalstaates, ist auch für die Schwertzieraten eine Periode der Dezentralisation, der Entdeckung der Provinz, über die sich von Kyōto aus unzählige Familien von Metallarbeitern ver-

Abb. 74.
„Mukadetsuba." ½ n. Gr.

Abb. 75.
Tsuba, Eisen, goldtauschiert. Kyōto, 16. Jahrh. ½ n. Gr.

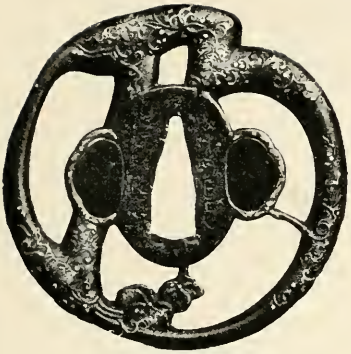


Abb. 76.
Tsuba, Eisen, in Form des Hiragazeichens „No“, mit Ranken in Einlagen verschiedener Metalle. Von Shōami Masanori, Kyōto, 17. Jahrhundert. Samml. Oeder. Düsseldorf. ½ n. Gr.

Abb. 77.
Tsuba aus Sentoku mit Silber- und Shakudō-Einlagen, von Umetada Myōju (1558—1631). Sammlung Oeder, Düsseldorf. $^3/_5$ n. Gr.

breiten. Allgegenwärtig und von ebenso verschiedenem Wert und Charakter sind z. B. die Arbeiten der Shōamifamilie, deren frühe Meister sich in Kyōto durch schöne Goldeinlagen auszeichnen

Abb. 78.
Tsuba, Eisen, durchbrochen. Owari, 17. Jahrhundert. ½ n. Gr.

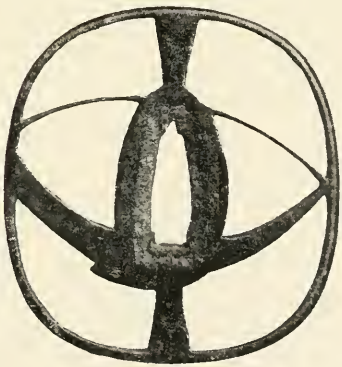


Abb. 79.
Tsuba aus Eisen mit einem Sakebecher, von Akasaka Tadamasa I, gest. 1657. Sammlung Moslé. Leipzig. ½ n. Gr.

(s. Abb. 75). Ihr Hauptmeister Masanori bleibt auch im 17. Jahrhundert in Kyōto ansässig (s. Abb. 76). Ebenso bleiben die Mitglieder der alten Schwertfegerdynastie Umetada, die sich schon seit dem Anfange des 14. Jahrhunderts gelegentlich an Tsuba versucht haben, zunächst noch der alten Kaiserstadt treu, vor allem der 25. und größte, Shigeyoshi II (Myōju 1558—1631), der sehr dünne und meisterlich geschmiedete Tsuba aus Eisen und den mannigfachsten Bronzelegierungen, besonders Sentoku, mit

Abb. 80.
Tsuba, Eisen. Von Matashichi, Higo, 1613—1699. Sammlung Jacoby, Berlin. $^3/_5$ n. G.

Abb. 81.
Tsuba, rote Bronze mit Goldeinlagen. Von Hirata Hikozō, Higo, † 1663. Sammlung Oeder, Düsseldorf. $^5/_8$ n. Gr.

Einlagen von Shakudō, Gold und Silber verziert (s. Abb. 77). Später aber sind auch die Meister seines Namens überall in der Provinz zu finden. Von den anderen Provinzialschulen führen vor allem die Meister von Owari (s. Abb. 78) und Edo die Tradition der durchbrochenen Heiantsuba mit schönem Gelingen fort. Die feinen Durchbrechungen der Itōfamilie, die seit Masatsune († 1724) in der Hauptstadt für den Shōgun arbeitet, werden häufig genug mit den alten Sukashibori der Ashikagazeit verwechselt, und der erste Meister Tadamasa († 1657) der Akasakafamilie in Edo gehört unleugbar zu den größten und eigenartigsten Persönlichkeiten der ganzen Kunst des Schwertes in

Japan (s. Abb. 79). Der Ruhm dieser Künstler ist aber in der letzten Zeit dank der lokalpatriotischen Forschung eines Klangenossen vor dem der Meister der Provinz Higo verblaßt,[1] unter denen sich besonders die Familien Hayashi (Matashichi 1613 bis 1699, s. Abb. 80), Shimizu (Jingo), Kamiyoshi, Nishigaki und Hirata (Hikozō, s. Abb. 81, † 1663) durch männlich kräftige Arbeiten hervorgetan haben. Auch die stahlharten, durchbrochenen und meisterhaft geschnittenen Eisentsuba der Kinai-

Abb. 82.
Tsuba, Eisen, von Oda Naoka, Prov. Satsuma, 17. Jahrhundert. Sammlung Oeder, Düsseldorf. 3/5 n. Gr.

Abb. 83.
Tsuba aus Eisen mit Herbstblumen und Hirschen in Gelbmetalleinlagen, von Sadatoki (?). Prov. Kaga. 17. Jahrhundert. Samml. Jacoby, Berlin. 3/5 n. Gr.

familie in Echizen, deren Namen aber später eine völlig industrielle Produktion deckt, halten an der alten großartigen Einfachheit fest, und einem der ziemlich unbekannten Meister der Provinz Satsuma konnte noch ein so schlichtes und kräftiges Tsuba gelingen, wie Abb. 82 zeigt. Die Überlieferung der Einlagen gelber Metalle setzten vor allem die Künstler der Provinzen Kaga und Awa fort, anfangs in großem und einfachem Stile (s. Abb. 83 u. 84), später mit der Richtung auf das äußerlich und sinnlich Prächtige, die das ganze

[1] Jacoby, Die Schwertzieraten der Provinz Higo. Hamburg 1904.

18. Jahrhundert charakterisiert (s. Abb. 85). Die unendlichen Verzweigungen der anderen Provinzschulen können uns hier nicht beschäftigen. Mit einem Worte nur seien erwähnt die ausgezeichnet geschmiedeten, mit Blei eingelegten Tsuba von Kameyama, Provinz Ise (s. Abb. 86), die Arbeiten der Kitagawafamilie in Hikone, Sōten I. und seiner Nachfolger, mit ihren durchbrochenen, fast vollrund gearbeiteten, mit Gold und Silber eingelegten Tsuba, die meist historische oder legendarische Szenen darstellen

Abb. 84.
Tsuba aus Sentoku mit Goldtauschierung. Prov. Awa, 17. Jahrhundert. Samml. Jacoby, Berlin. $^3/_5$ n. Gr.

Abb. 85.
Tsuba aus Shakudō mit Gold- und Silbereinlagen. Prov. Kaga, 18. Jahrhundert. Samml. Oeder, Düsseldorf. $^7/_{10}$ n. Gr.

und sehr häufig nachgebildet worden sind (Hikonebori, s. Abb. 87), dann die Jakushischule in Nagasaki mit ihren chinesischen Landschaften in leichtem Relief (s. Abb. 88) und die Zellenschmelzarbeiten der Familie Hirata, deren erster Meister Dōnin († 1646), die uralte Technik wieder belebt und auf Schwertzierate anwendet. Im 18. Jahrhundert kommt die Tsubakunst völlig unter den Bann der höfischen Ziseleurschule der Gotō, deren Einfluß schon vorher nicht gering gewesen sein kann und der wir uns jetzt zuwenden müssen.

Für den Europäer ist es nicht leicht, dieser akademischen Schule einigermaßen gerecht zu werden — selbst für den, der außer den

sehr zweifelhaften Schätzen unserer Sammlungen auch die recht seltenen sicheren Originale der älteren Meister gesehen hat, die sich in Japan und an einigen Stellen auch in Europa finden. Die G o t ō werden am besten vielleicht als die Kanomeister des Schwertschmucks charakterisiert: wie diese sind sie die offiziellen Hofprofessoren der Shōgun, Daimyō und ihrer größten Vasallen. Von Gotō Y ū j ō, dem Stammvater des Hauses, der Yoshimasa diente, bis zum Ausgange der Tokugawazeit war in dieser privilegier-

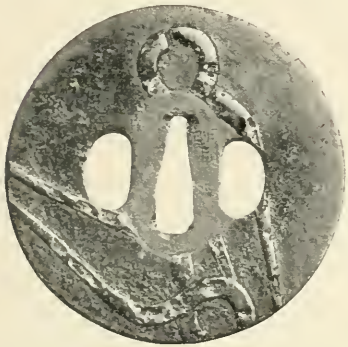


Abb. 86.
Tsuba aus Eisen, mit Beißzangen in Bleieinlagen, bez. Hasama. Kameyama, Prov. Ise, 17. Jahrhundert. Samml. Oeder, Düsseldorf. ½ n. Gr.

Abb. 87.
Tsuba aus Eisen mit Metalleinlagen: der chinesische Zauberer Huang Ch'u-ping, Felsen in Ziegen verwandelnd. Von Sōten I. Sammlung Oeder, Düsseldorf. ½ n. Gr.

ten Kaste ihr zierliches Schwertgeschmeide mindestens für die Mitokoromono des Hofschwertes de rigueur. Für die staatlich approbierten Kunstkritiker der Tokugawa bedeuten ihre Arbeiten daher nicht nur die Blüte der Kunst des Schwertschmucks, sondern beinahe diese Kunst schlechthin — und sie hatten Muße genug, dickleibige Bände mit haarspalterischen Abhandlungen über die Verschiedenheiten der Klauenbildung an den Drachen und Löwen der Gotō zu füllen, die sich vor den schönsten Leistungen der europäischen Kunsthistorie nicht zu schämen brauchen. Nachdem diese arbitri elegantiarum der Tokugawazeit das entscheidende Wort

Abb. 88.
Tsuba aus Eisen mit farbigen Metalleinlagen, von Jakushi I in Nagasaki, Ende des 17. Jahrhunderts. Sammlung Jacoby, Berlin. $^3/_5$ n. Gr.

gesprochen, wird die Heiligkeit der orthodoxen Gotōmeister in Japan auch heute noch kaum schüchtern zu bezweifeln gewagt. Gerade deswegen muß einmal gesagt werden, daß den Gotō in der Geschichte der japanischen Gerätekunst nur ein sehr bescheidener Platz gebührt, ja daß sie eigentlich gar nicht hineingehören. Denn ihre Arbeiten waren reiner Schmuck des Schwertes, der nur dann angelegt wurde, wenn es sicherlich nicht als Schwert gebraucht wurde. Kein Werk der Gotō war für das Kampfschwert berechnet, wie die Arbeiten der Myōchin, der Heianmeister und die Tsuba von Akasaka, Owari, Higo usw., selbst in einer Zeit, wo das Schwert kaum je noch in Aktion trat. Es ist ungemein charakteristisch, daß sich die Gotō dem Tsuba, dem einzigen unbedingt notwendigen und waffenmäßigen Teile der Schwertzieraten, erst von dem 5. Meister Tokujō ab, also in einer Zeit, in der die Sitte des Schwerttragens fossil ge-

Abb. 89.
Menuki aus Gold in Gestalt chinesischer Löwen (Shishi). Von Gotō Yūjō (1440—1512). Sammlung Moslé, Leipzig. N. Gr.

Abb. 90.
Kōgai aus Shakudō mit einem goldplattierten Tausendfuß. Von Gotō Jōshin (1512—1562). Sammlung Moslé, Leipzig. ½ n. Gr.

Abb. 91.
Kozuka aus Shakudō mit goldenen Figuren, dem Helden Nitta Yoshisada und 2 Begleitern. Von Gotō Kōjō (1529—1620). Sammlung Moslé, Leipzig. N. Gr.

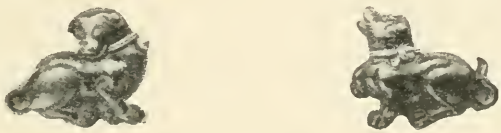


Abb. 92.
Menuki in Gestalt junger Hunde, goldplattiertes Shakudō. Von Gotō Kōjō (1529—1620). Sammlung Moslé Leipzig. N. Gr.

Abb. 93.
Kozuka aus Shakudō mit goldplattiertem Zierrat: Blatt mit Spinne auf Wellen. Von Gotō Tokujō (1550—1631). Sammlung Moslé, Leipzig. N. Gr.

Abb. 94.
Kozuka mit der Darstellung einer Nōpantomime, Shakudō, Figuren Gold. Von Gotō Sokujō (1600—1631). Sammlung Moslé, Leipzig. N. Gr.

Abb. 95.
Tsuba, Shakudō mit Gold- und Silbereinlagen, Herbstblumen. Von Gotō Renjō (1627—1709). Sammlung Moslé, Leipzig. $^5/_7$ n. Gr.

worden ist, zugewandt haben, und daß nicht Eisen oder Bronze, sondern die schwarz patinierte Kupfer-Goldlegierung Shakudō — fast immer in der Nanako (Fischrogen) genannten Art gepunzt — den Grund ihrer hohen, ziselierten Reliefs aus Gold, oder goldplattiertem, von Tokujō ab auch vergoldetem Shakudō bildet, die schon den ältesten Meistern reliefierter Tsuba, wie Kanaïye, den ersten Anstoß zu ihren weit großartigeren Arbeiten gegeben zu haben scheinen. Die Motive der Gotō sind außerordentlich mannigfaltig, besonderen Ruhmes aber genießen ihre Shishi (Löwen), die meist mit der Päonie gruppiert werden, und ihre Drachen, häufig in der Form des Kurikararyō (s. S. 23). Eine Aufzählung der einzelnen Meister, die bis zur zehnten Generation in Kyōto, zeitweise auch in Kana-

Abb. 96.
Kozuka, Shakudō, mit dem Kurikararyō in Goldrelief. Von Gotō Tsūjō (1663—1722). Sammlung Moslé, Leipzig. N. Gr.

Abb. 97.
Kozuka aus Shakudō mit einer Päonie in Relief von Gold und Silber, von Yokoya Sōmin I. Hamburg, Museum für Kunst u. Gewerbe. N. Gr.

zawa, der Residenz der mächtigen und reichen Maëdafamilie, von da ab in Edo residierten, und den Stil der ersten Meister mit leichten persönlichen Abwandlungen festgehalten haben, erspart mir der untenstehende Stammbaum,[1] die vortreffliche Monographie von Moslé[2] und die Tatsache, daß die ersten acht, also die Hauptmeister, so gut wie nie signiert haben (Abb. 89—96). Wo Bezeichnungen

Abb. 98.
Fuchi aus Shibuichi mit einem Hausboote in Relief verschiedener Metalle, von Nagatsune. Sammlung Moslé, Leipzig. N. Gr.

Abb. 99.
Tsuba aus Eisen mit Einlagen von Gold und Silber, mit dem Helden Ōmori Hikoshichi, der einen als Dame verkleideten Teufel auf dem Rücken trägt. Von Toshinaga I. Slg. Kiyota, Tōkyō, Nach Tagane no hana. $^3/_5$ n. Gr.

dieser Meister vorkommen, sind es fast immer Fälschungen, oder Nachsignaturen späterer Mitglieder der Familie, die von dem

[1] 1. Yūjō 1440—1512.
2. Sōjō 1461—1538.
3. Jōshin 1512—1562.
4. Kōjō 1529—1620.
5. Tokujō (Mitsutsugu) 1550 bis 1631.
6. Eijō (Masamitsu) 1577—1617.
7. Kenjō (Masatsugu) 1586 bis 1663.
8. Sokujō (Mitsushige) 1600 bis 1631.
9. Teijō (Mitsumasa) 1603—1673.
10. Renjō (Mitsutomo) 1627—1709.
11. Tsūjo (Mitsunaga) 1663—1722.
12. Jujō (Mitsutada) 1695—1742.
13. Enjō (Mitsutaka und Mitsunari) 1721—1784.
14. Keijō (Mitsumori) 1751—1804.
15. Shinjō (Mitsuyoshi) 1783 bis 1835.
16. Hōjō (Mitsuaki) 1816—1856.

[2] Moslé, The sword ornaments of the Gotō Shirobei family. Transactions Japan Society, 9. Dez. 1908.

12. Meister Jujō ab derartige Bestimmungen vorzunehmen und durch Beglaubigungsschreiben (Orikami) zu bestätigen pflegten. Beide sind natürlich ebenso häufig gefälscht worden, wie die Werke selbst. Ob wirklich, wie häufig behauptet wird, die ersten vier Meister nur Menuki und Kōgai, keine Kozuka verziert haben, scheint mir zweifelhaft: Tatsache ist aber, daß die meisten, den älteren Generationen zugeschriebenen Kozuka von

Abb. 100.
Tsuba aus Eisen mit Chidori, kleinen Strandvögeln, in Relief, von Yasuchika I. Sammlung Furukawa, Tōkyō. Nach Tagane no hana. $^3/_5$ n. Gr.

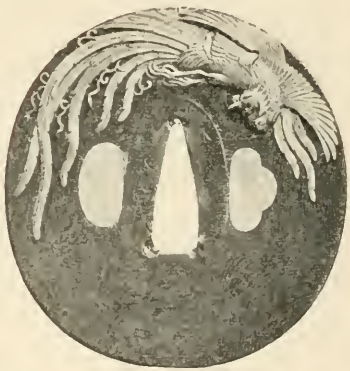


Abb. 101.
Tsuba aus Shakudō mit einem Hōōvogel in Goldrelief, von Iwamoto Konkwan. Samml. Jacoby, Berlin. $^5/_8$ n. Gr.

jüngeren Meistern aus Kōgai umgearbeitet worden sind. Von den zahllosen Nebenmeistern und Schülern der Gotō erfreut sich Ichijō (1790—1876) des größten Rufes.

Aus der Gotōschule geht der zweite und bedeutendste Meister der Yokoyafamilie, Sōmin I. (1670—1733), der Sohn des Sōyo, hervor, und seine ersten Arbeiten sind völlig im Stile der jüngeren Gotō gehalten (s. Abb. 97). Später aber löst er sich von der klassischen Schule los und erringt höchsten Ruhm mit seinem Efubori oder Katakiribori, einer Gravierung, die die reiche und weiche Bewegung des Pinselstrichs der Tuschmeister wiederzugeben

sucht. Es ist für den Wandel des Stilgefühls in der späteren Tokugawazeit bezeichnend, daß diese Arbeiten vielleicht die kostbarsten der japanischen Schwertzierden geworden sind — was als Sōmin auf den Markt kommt, ist fast durchweg Schulkopie oder Fälschung — und daß auf diesen Stil eine große Schule aufgebaut werden konnte. Ein Schüler Sōmins ist auch Yanagawa Naomasa (1692—1757), der Begründer des Yanagawahauses, von dem

Abb. 102.
Tsuba aus Shibuichi mit gravierten Einlagen von Gold, Silber und roter Bronze, von Hosono Masamori, dat. 1712. Sammlung Oeder, Düsseldorf. $^5/_7$ n. Gr.

Abb. 103.
Tsuba aus Sentoku mit Gold- und Silbereinlagen, von Jochiku, dat. 1739. Sammlung Jacoby, Berlin. $^4/_7$ n. Gr.

sich die Sano-, Ishiguro-, Kikuokaschule abzweigen, und Ichinomiya Nagatsune verbindet die Art der Gotō und Yokoya zu eigenartiger Wirkung (s. Abb. 98).

Die dritte der großen Tokugawaschulen, die der Nara, schließt sich mit ihren eingelegten, hohen, tief ziselierten Reliefs mehr an die Art der Gotō an. Der Begründer des Hauses ist Toshiteru (1. Hälfte des 17. Jahrhunderts), der Vollender des Stils Toshinaga I. (1667 bis 1737, s. Abb. 99), die anderen beiden großen Meister Yasuchika I. (1670—1744), dessen breites und plumpes Relief wie seine Gravierung sehr bewundert wird (s. Abb. 100), und Jōi (1701

bis 1761), dem sein versenktes Relief (Shishiaibori) hohen Ruhm eingetragen hat. Die echten Arbeiten aller drei Meister verschwinden unter der Masse der Fälschungen und Schulkopien. Der Schüler des Toshinaga Hamano Shōzui (auch Masayuki gelesen, 1698 bis 1769) sucht vor allem durch den Reichtum und die Farbenpracht seiner Metalleinlagen zu glänzen, und wird der Begründer eines eigenen Hauses, Iwamoto Konkwan (1744—1801) folgt seinen Bahnen (s. Abb. 101). Als Meister flacher Metalleinlagen mit Gravierungen (Kebori Zōgan) zeichnet sich Hosono Masamori in Kyōto aus (1. Hälfte des 18. Jahrhunderts, s. Abb. 102), und sein jüngerer Zeitgenosse Jochiku Nakanori (s. Abb. 103), wie seine Nachkommen, schmücken den feingestrichelten Grund ihrer Schwertzieraten mit hohen farbenreichen Metallreliefs und Perlmuttereinlagen. Die übrigen durch das ganze Land verteilten und häufig einer handwerksmäßigen Massenproduktion hingegebenen Werkstätten sollen uns hier nicht beschäftigen — die Restauration von 1868, die europäische Uniformierung und endlich das kaiserliche Edikt, das das Schwerttragen auf die Träger von Militär- und Beamtenuniformen beschränkte, konnte nur der Technik, nicht der Kunst des Schwertbeschlages den Todesstoß geben, weil diese Kunst nicht mehr existierte.

Die Rüstungen.

Literatur: Gilbertson, The Genealogy of the Myōchin family. Transactions of the Japan Society. London 1892. — Dean, Catalogue of the loan collection of japanese armor. Handbook No. 14 of the Metropolitan Museum of art. New York 1903. — Mène, Les armures japonaises et les armuriers. Bulletin de la société franco-japonaise, Bd. 2, S. 1 ff. Paris 1903.

Die japanischen Rüstungen, Yoroi oder Gúsoku, haben bisher die Aufmerksamkeit der zahlreichen Sammler japanischen Kunstgewerbes kaum auf sich gezogen, obwohl die Auflösung des japanischen Feudalstaates in den letzten Jahrzehnten den Markt mit Tausenden von Rüstungen überschwemmt und den Preis gewöhnlicher Harnische auf ein sehr bescheidenes Niveau herabgedrückt hat. Den künstlerischen und historischen Wert guter alter Rüstungen weiß allerdings auch das moderne Japan sehr wohl zu schätzen, und es ist fast unzweifelhaft, daß Harnische dieser Art auch dann nur sehr selten ins Ausland gekommen wären, wenn das Ausland sie gewollt hätte. Es hat sie nicht gewollt, aber diese Unterlassungssünde der europäischen Welt läßt sich verhältnismäßig leicht verschmerzen. Denn gerade die größte Eigenschaft der japanischen Gerätekunst, den vollendet schönen Ausdruck des Zweckes, sucht man in den Werken des japanischen Plattners vergebens. Sie sind durchaus zweckmäßig, von untadeliger Technik, oft von größter Schönheit der Einzelheiten und der farbigen Gesamtwirkung, aber sie machen aus dem Stahlkleide des Ritters, das unsere Spätgotik z. B. zu höchster künstlerischer Vollkommenheit ausbildet, eine groteske, fast lächerliche Fratze. Diese Grundverschiedenheit der Formen erklärt sich sicherlich zunächst aus der Verschiedenheit der technischen Absichten. Die harte Schale des ausgebildeten euro-

päischen Harnisches will eine möglichst vollkommene Deckung gegen alle Nahwaffen sein — nicht nur gegen Schwert, Lanze und Pfeil, sondern auch gegen die zermalmende Wirkung des Schlachtbeiles und Streitkolbens. Die notwendige Steigerung des Gewichtes konnte von den schweren Kaltblütern des Westens leicht getragen werden. Die Beweglichkeit des Streiters wurde daher seiner Unverwundbarkeit geopfert. Der Japaner dagegen sucht eine Deckung seines Körpers nur, soweit sie den freien Gebrauch der Waffen — vor allem des Schwertes, daneben der Schwertlanze und des Pfeils — nicht behindert. Eine übermäßige Gewichtssteigerung wäre dem Streiter, der in erster Linie zu Fuß zu kämpfen gewohnt war, wie dem kleinen und schwachen japanischen Pferde gleich unerträglich gewesen. Diesen Absichten entspricht dort der „auf den Leib geschlagene" Stahlharnisch, der sich den Formen des Körpers anschmiegt und seiner menschlichen Bildung seine natürliche Schönheit dankt, hier ein Behängen des Körpers mit leichten, aus vielen Plättchen zusammengesetzten, biegsamen Jalousien, die die Waffe des Gegners möglichst weit vom Körper elastisch auffangen, der Rüstung aber eine charakteristische plumpe Formlosigkeit geben. Nur der Panzer der Unterarme und Unterschenkel wie des Rumpfes liegen meist dem Körper an.

Die Ausbildung des typischen japanischen Harnisches scheint der zweiten Hälfte der Fujiwarazeit anzugehören und ist wohl das Verdienst der großen Plattnerdynastie der Myōchin, die in 27 Generationen bis zum Ende der Tokugawaperiode geblüht und an den tradionellen Formen mit solcher Zähigkeit festgehalten hat, daß von einer Formentwicklung kaum die Rede sein kann. Auch die Familie Saotome, in der zu Beginn der Tokugawazeit endlich ein ernsthafter Konkurrent ersteht, fügt nichts wesentlich Neues hinzu.

Erst die vollkommene Beherrschung des Eisenschmiedens und -treibens, die den Ruhm der Myōchin begründet hat, ermöglichte die Herstellung ganzer eiserner Rüstungen. Schon in älteren Gräbern freilich sind aus mehreren großen Eisenplatten zusammengenietete Rumpfpanzer, Fragmente von Rüstungsteilen aus Eisen-

und Bronzeplättchen mit Lederverbindung, sowie halbkugelige Helme gefunden worden, die sehr kunstvoll aus vielen dünnen, gelegentlich goldplattierten Eisenblättern zusammengenietet sind. Aber diese metallenen Harnischteile haben wohl nur einzelnen Vornehmen gehört. Im allgemeinen trugen die Krieger anscheinend

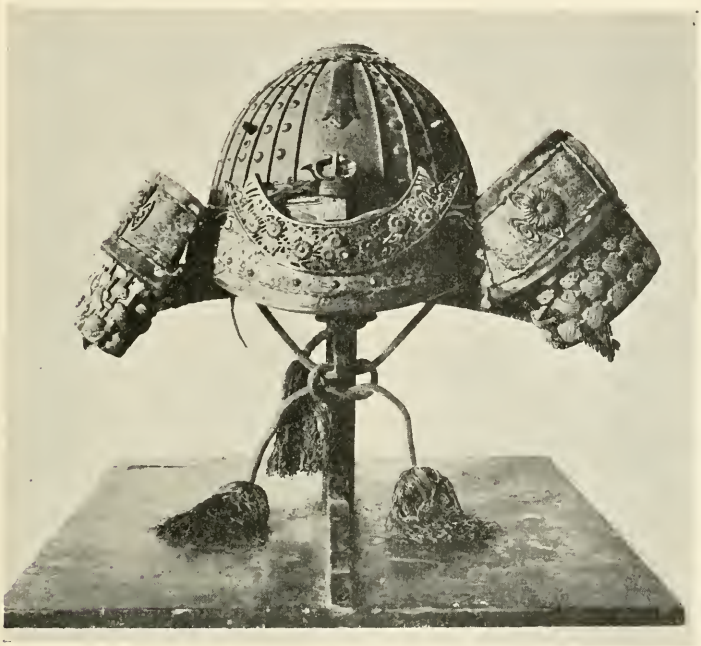


Abb. 104.
Helm, angeblich des Kusunoki Masashige (1294—1336) im Shigizan-Tempel bei Nara.

stark wattierte Leibröcke, gelegentlich mit Verstärkungen aus gesottenem Leder, oft in Schuppenform, und entsprechende Helmkappen, nur selten primitive Eisenhelme.

Der Helm, Kábuto, der Myōchinzeit ist meist aus vielen, radial angeordneten Eisenplättchen zusammengenietet, deren Zahl mit der Zeit immer größer wird, häufig aber aus einem Stück,

oft in phantastischen Formen getrieben. Den Nackenschutz, Shikoro, bilden geschobene Eisenreifen, die, wie alle diese beweglichen Teile der Rüstung durch Leder- oder farbige Seidenschnüre miteinander verbunden und häufig schwarz oder rot gelackt sind. Das Gesicht, bei den älteren Rüstungen nur das Kinn, deckt eine in den Formen des Antlitzes getriebene Eisenmaske, Mempō, die vorne die Halsberge, Yodarekake, trägt. Der Rumpfpanzer, Dō, besteht meist aus Brust und Rücken, die häufig mit farbig schabloniertem Leder bezogen, oder auch getrieben und tauschiert sind, und trägt geschobene Beintaschen, Kusazuri, anfänglich nur vier, später bedeutend mehr. Nicht selten sind auch Brust und Rücken aus beweglichen Platten gebildet. Die Schultern und Oberarme werden durch Achselschilde, Sode, die Achselhöhlen durch Schwebescheiben geschützt. Das Armzeug, Kote, und die Handschuhe bestehen häufig zum größten Teile aus Ringgeflecht mit Stoffutter. Die Oberschenkel deckt ein um den Leib gebundener Schurz, Maëdate, die Beinröhren, Suneate, schmiegen sich dagegen fast immer der Form des Unterschenkels an. Die Füße stecken in Schuhen aus Blech, Leder oder Drahtgeflecht.

Abb. 105.
Helm, Eisen, getrieben. Sammlung Graf Tanaka, Tōkyō.
$^1/_5$ n. Gr. Nach Dai Nippon Teikoku Bijitsu Ryakushi.

Ihr malerisches, wenn auch ungefüges Aussehen danken die japanischen Rüstungen in erster Linie der Pracht ihrer seidenen Verschnürnugen und ihres Brokatfutters, daneben den oft wunderschön ornamentierten Lederbezügen der größeren Eisenflächen. Ihr künstlerischer Wert aber ist das Werk des Metallarbeiters. Die japanische Schmiedekunst hat wenig Vollendeteres geschaffen, als die papierdünnen und doch außerordentlich widerstandsfähigen Eisen-

Abb. 106.
Rüstung, angeblich des Yoshitsune im Kasuga-Tempel, Nara.

platten, aus denen der Helm in seiner typischen Form zusammengesetzt ist (s. Abb. 104). Wahre Triumphe aber feiert die Technik des Eisentreibens in den aus einem Stück getriebenen phantastischen Helmen, wie Abb. 105 einen wiedergibt, und in dem schönen Relief mancher Brustharnische. Unter den Ziertechniken verdient in erster Linie die Tauschierung — mit Gold, Silber und Messing — Erwähnung, die in jüngerer Zeit nur bei wenigen Harnischen fehlt. Die reichsten Harnische werden außerdem an den Rändern durch aufgenietete Zierstücke aus durchbrochenem vergoldeten Kupfer, gelegentlich auch aus edlen Metallen, zugleich geschmückt und verstärkt. Die schönste Rüstung dieser Art, den berühmten Harnisch im Kasugatempel in Nara, der dem jungen Helden Minamoto no Yoshitsune (1159—1189) zugeschrieben wird, aber wohl mehr als hundert Jahre jünger ist, zeigt Abb. 106. Hier sind die Zierplatten aus durchbrochenem und vergoldetem Kupfer und stellen Sperlinge im Bambusdickicht dar, ein altes chinesisches Motiv. Das gefärbte Leder des Rumpfharnisches zeigt Löwen und Päonien. Besonders bemerkenswert ist die außerordentliche Größe der Kuwagata, die an der Vorderschiene des Helmes sitzen, — eine modische Übertreibung, die dieser Periode eigentümlich scheint.

Keramik.

Literatur: Brinkley, Japan and China, Bd. 8. London 1903. Historisch, trotz seltsamer Versehen, die beste Darstellung, das künstlerische Urteil ist das des englischen Philisters. — E. S. Morse, catalogue of the Morse collection of japanese pottery. Cambridge 1901. 68 Tafeln. Die ungeheure Sammlung, die sich jetzt im Museum of fine arts in Boston befindet, ist in dem Katalog höchst gewissenhaft wie eine Sammlung zoologischer Präparate beschrieben. — Ninagawa Noritane, Kwanko Zusetsu. Tōkyō 1876—1880. Gute lithographische Tafeln, mit mäßigem japanischen und schlechtem französischen Texte. Die Bestimmungen des Verfassers sind mit Vorsicht aufzunehmen. — Tokounosouke Ouéda, la céramique japonaise. Paris 1895. Dieses nützliche kleine Werk ist eine fast wörtliche Übersetzung des Abschnittes über Keramik in dem Werkchen Kōgei Shiryō von Kurokawa Mayori (Tōkyō, 4. Auflage 1895), vergißt es aber zu erwähnen.

In keiner der japanischen Zierkünste haben die schlummernden Kräfte des Stoffes, das eigentlich gestaltende Element der Gerätekunst, eine so natürliche und eben deshalb so ausdrucksvolle Sprache gefunden, wie in der Keramik. Trotzdem — oder deshalb? — sind gerade ihre Schöpfungen in Europa mit verhältnismäßig geringem Verständnisse beurteilt und mit noch geringerem Glücke gesammelt worden. Die Eigenschaften der japanischen Töpferei, die im besonderen Sinne diesen Namen verdient, liegen nicht an der Oberfläche, sie äußern sich nicht in dem auffallenden Glanze des Stoffes und Reichtum der Dekoration oder einer virtuosen Technik, die die Aufmerksamkeit des Europäers am leichtesten auf sich zieht. Sie zu erkennen bedarf es vielmehr ruhiger Betrachtung und einiger Hingabe, ohne die allerdings überhaupt kein künstlerischer Genuß möglich ist, zu der aber heute, wie wohl zu aller Zeit, nur wenige die Fähigkeit besitzen.

Die japanische Töpferei ist vielleicht in noch höherem Maße, als die Lack- und Metallkunst, reine Gerätekunst. Dekoratives

Gerät, also Gerät, das unfähig ist und sich schämt Gerät zu sein, hat die japanische Keramik nie geschaffen. Damit ist der japanischen Exporttöpferei, die vielen Europäern heute noch die japanische Töpferei bedeutet, das Urteil gesprochen. Sie ist wohl von Japanern, aber nicht für Japaner geschaffen, gehört also nur im geographischen Sinne zur japanischen Kunst, oder nach einem guten Worte Brinkleys, sie ist „nothing more than a Japanese estimate of our own bad taste". An dieser Stelle kann sie daher ignoriert werden. Daß die ältere japanische Exportkeramik des 17. und 18. Jahrhunderts, die gerade als Exportware in Japan selbst sehr selten geworden ist, auch in Japan begeisterte Sammler, wenn auch keine Freunde, gefunden hat, beweist eben nur, daß die alte japanische Leidenschaft für Raritäten heute lebendiger ist, als je.

Das japanische Gebrauchsgerät, das für uns allein in Betracht kommt und vor allem für den Sammler allein in Betracht kommen sollte, können wir nach seinem Zwecke in zwei große Klassen scheiden, die zugleich zwei künstlerisch abgesonderte Welten bilden. Das Gerät für den gewöhnlichen täglichen Gebrauch, die Haus- und Küchenware, ist vielleicht das beste Zeugnis für die Feinheit des Geschmackes, die in Japan auch das gemeinste Gerät für des Leibes Nahrung und Notdurft in gefällige Formen zwingt. Es ist aber auch in seinen besten Werken handwerkliche Massenarbeit ohne den persönlichen Zauber, den die künstlerische Schöpfung ausstrahlt, und der in Japan nur in dem Gerät für das Chánoyú, die feierliche Teezeremonie, lebt. Eine Beschreibung dieser Zeremonien und ihrer Geschichte zu geben ist hier nicht der Ort. Sie würde den Geist des Chanoyu auch ebensowenig lebendig werden lassen, wie eine nüchterne Beschreibung des Rituells einer Religionsgemeinschaft von den lebendigen Kräften eine Vorstellung gibt, die in dieser Gemeinschaft wirken. Auch das Chanoyu kann nur von innen angeschaut werden. Im Grunde genommen ist es nichts weiter als der Genuß einer Schale gequirlten Pulvertees in der Gesellschaft einiger Freunde. Ursprünglich ein Mittel der kontemplativen Zensekte, die von langer Meditation Ermüdeten wachzuhalten, wurde das Chanoyu von dem großen Chajin

(Cha = Tee, jin = Mensch) der Zeit Yoshimasas zur Äußerung einer ganz eigenen künstlerischen Weltanschauung gemacht, später von Männern wie Rikyū und Enshū zur Vollendung ausgebildet und von ihren Nachfahren in der Tokugawazeit in das eiserne Zeremoniell gezwängt, daß es jedermann zugänglich, aber innerlich nicht reicher gemacht hat. In ihrer reinsten Form dienten wohl diese „Zeremonien", die die Meister nicht als pfäffisches Rituell, sondern als eine „feine, äußerliche Zucht", namentlich für die Ärmeren an Herz, Geist und Auge, gemeint hatten, nur dem Zwecke, dem durch die Hemmungen und Störungen des Lebens abgezogenen und verwirrten Geiste das seelische Gleichgewicht, die Kraft des ruhigen Versenkens wiederzugeben, ohne die keine wahrhafte Anschauung möglich ist. Alles, was an die Zufälligkeiten des Lebens erinnern konnte, blieb daher außerhalb des Chashitsu, des winzigen, 4½ Matten großen Teeraumes. Unter seinem Strohdache gab es keinen anderen Rang, als den die Teilnehmer als ihren angeborenen Besitz mit sich trugen, keinen Vermögensunterschied, ja nicht einmal die Möglichkeit seiner Andeutung. Das Haus selbst, wie das Gerät, mußte von der größten äußeren Einfachheit sein; auch hier war es der innere Wert allein, der Schätzung und Würdigung bestimmte, und das war des höchsten Preises würdig, was am wenigsten an Menschenwerk erinnerte, am meisten sich dem Ideal näherte, im kleinsten die Natur, die Welt zu geben. Auf der feingetönten Putzwand des Tokonoma hing etwa ein Spruch von der Hand eines der großen chinesischen oder japanischen Kalligraphen — chinesisch natürlich, in jener Sprache, die die einzelnen Wortblöcke zu riesenhaften Symbolen aufeinander türmt — das Bild eines Zweiges oder eines Vogels, eine Tuschskizze von Mokkei oder Sesshū, eine Tuschskizze für uns, aber so vollkommen und in sich geschlossen, wie eine Welt neben der Welt. An dem Pfosten zur Seite des Tokonoma, einem natürlichem Stamme, wie in der Hütte der Urzeit, ein dunkler chinesischer Korb oder ein Bambusabschnitt, den wahrscheinlich einer der großen Meister des Altertums selbst gewählt und zurechtgeschnitten, mit ein paar von Tau funkelnden Zweigen, die köstliche Frische in den engen, schattigen Raum

zaubern — dem Eingeweihten das Symbol. der lebendige, grüne Ausdruck einer Stimmung, die sich in Worte nicht fassen läßt.

In dem Gerät des Chanoyu spricht sich dieser Geist am klarsten aus — und es fiel naturgemäß großenteils dem Töpfer zu, jenem Künstler, dessen Werk ja zum geringsten Teile sein Werk, vor allem ein Werk der Natur, des Feuers ist. Vor der edelsten Chanoyutöpferei schweigt die Empfindung, daß sie zu irgend einer bestimmten Zeit von einem bestimmten Menschen gemacht sein könnte; sie sieht aus, als habe sie sich von innen heraus aus den treibenden Kräften des Stoffes gestaltet, als sei sie gewachsen, nicht geschaffen. In der Tat sind alle diese Geräte Werke des Zufalls, aber eines mit höchster technischer Meisterschaft und feinstem künstlerischen Gefühl geleiteten Zufalls. Die künstlerische Individualität äußert sich in diesen Arbeiten sogar deutlicher und mächtiger, als in den bis zum letzten Ende bewußt durchgearbeiteten Lacken und Metallarbeiten. Aber es ist eine Individualität, die selbst ein Stück Natur geworden zu sein scheint.

Der eigentümliche Zauber der japanischen Töpferei beruht auf der Schönheit ihrer natürlichen Formen, auf dem farbigen Reichtum der geflossenen Glasuren und vor allem auf dem Zusammenwirken beider Elemente, die allein ausdruckslos bleiben. Denn die Form kommt erst zur Geltung durch die farbige Wirkung der Glasuren, die ja durch Zusammenfließen und Ausfließen, das Auslaufen von Tropfen usw. die Form mannigfaltig verändern, und umgekehrt hängen von den Formen Fluß und Stärke der Glasur und damit die verschiedene Einwirkung des Feuers und die Farbe der Glasur ab. Hier bedeckt sie wie eine dünne Haut den Scherben, dort läuft sie in den Vertiefungen des Körpers zu dunklen, opaken Massen zusammen, an anderen Stellen, besonders am unteren Rande, zu glänzenden Tränen aus. Fast immer aber läßt sie unten einen Teil des Scherbens frei, der ja als das eigentlich formende und tragende Element keine völlige Verhüllung erträgt, und zeigt auf der Standfläche jene Itokiri genannten feingeschwungenen Linien, die der Töpfer hervorbringt, wenn er das geformte, aber noch nicht gebrannte Gefäß von der Töpferscheibe mit einem Faden (Ito)

abtrennt (kiru = schneiden). Das Itokiri bildet eines der wichtigsten Merkmale für die Bestimmung der verschiedenen Werkstätten. Das Honitokiri mit rechts geschwungenen Bogenlinien ist, wie sein Name sagt, das wichtigste und verbreitetste, das entgegengesetzt gerichtete Karamonoitokiri für gewisse festländische Muster nachgebildete Typen ältester Seto- und Satsumatöpfereien besonders charakteristisch. Seltener sind das Maruitokiri aus konzentrischen Kreisen, das wirbelförmige Uzuitokiri und das glatt abgeschnittene Itaokoshi oder Heraokoshi, das fast immer feine Linien, Spuren der Töpferhand, zeigt.

Die Technik der japanischen Töpferei stellt die deutsche Sprache vor eine schwere Aufgabe: unsere üblichen keramischen Begriffe Steinzeug, Fayence und Steingut versagen hier, und selbst die strenge Absonderung des Porzellans, die dem Europäer geläufig ist, kann nicht durchgeführt werden. Wenn die japanischen Töpfereien hier im allgemeinen als Steinzeug bezeichnet werden, so ist das ein Notbehelf; der Ausdruck paßt sehr gut auf das steinharte Bizen, aber ganz und gar nicht auf die fast unter dem Finger zerbröckelnde Rakuware. Aber uns fehlt ebenso der alle diese Gattungen umfassende Begriff, wie dem Japaner die strengen Scheidungen, an die wir gewöhnt sind.

Unter den Geräten für das Chanoyu, den Chaki, stehen an erster Stelle die Chaire, wenige Zentimeter hohe Urnen mit Elfenbeindeckel, denen der grüne Pulvertee beim Chanoyu entnommen wird. Ihm folgt das Chawan, die Teeschale, in der der Tee gequirlt und aus dem von den Gästen der Reihe nach getrunken wird. Seine erste und notwendigste Eigenschaft ist, daß es sich natürlich in die Hand fügt — denn er hat keinen Henkel. Das Wasser, mit dem das im Chagama singende Wasser temperiert wird, wird dem Wassergefäße, Mizusashi, entnommen, einem größeren Topfe mit Lack- oder Tondeckel, das nie fehlende Räucherwerk wird im Kōgō bewahrt und im Kōro verbrannt, das wie das Hanaïke das Tokonoma schmückt. Das Chátsubo, nach modernem Sprachgebrauch große Urnen in der Form von Chaire zur Aufbewahrung des Tees, erscheint beim Chanoyu nicht.

dagegen spielen der Kasten K w á s h i k i , für die Kuchen, die vor dem Genuß des Tees verzehrt werden, und das Gerät eine gewisse Rolle, auf dem die für das Chanoyu besonders bereiteten Speisen aufgetragen werden.

Alle diese Töpfereien werden in Kasten aus edlen Hölzern und Beuteln aus kostbaren Brokaten aufbewahrt, vor allem die Chawan und erst recht die Chaire, die oft den köstlichen Kern einer ganzen Garnitur von Kästen bilden und ganze Sätze von Beuteln und Deckeln, zum Gebrauch in den verschiedenen Zeiten des Jahres und bei verschiedenen Gelegenheiten, besitzen. Die Kasten gewinnen einen besonderen Wert, wenn sie von der Hand eines berühmten Chajin oder eines anderen Mannes von Ruf mit der Bezeichnung ihrer keramischen Gattung oder einem poetischen Namen für das keramische Individuum beschrieben sind, das sie umschließen. Das wesentliche bleibt aber immer dieser keramische Inhalt. Man lasse sich also nicht durch die Kostbarkeit der Verpackung oder den Klang des Namens täuschen, dem die Kasteninschrift zugeschrieben wird. Es ist ein beliebter Händlertrick, höchst belanglose, irgendwo aufgetriebene Töpfereien in Beutel und Kasten zu stecken, die herrenlos geworden und ihrer Daseinsberechtigung beraubt sind. Noch häufiger aber werden diese ganzen stimmungsvollen Äußerlichkeiten nach Maß angefertigt, um den Unschuldigen zu täuschen. Man sei sich von vornherein darüber klar, daß Gefäße, die vor Männern, wie Rikyū oder Enshū Gnade gefunden haben, und von ihnen durch eine Inschrift ausgezeichnet worden sind, damit in die Klasse der „Meibutsu" eintreten, deren Besitz ein Haus in Japan berühmt macht, und die daher von jedem und jederzeit mit phantastischen Summen bezahlt werden. Auch hier gibt es freilich zahlreiche Abstufungen; bei den Daimeibutsu, den Schätzen der fürstlichen Sammlungen von Yoshimasa bis Hideyoshi, erreichen die Preise eine fast europäische Höhe. Wenn auch die Märchenerzählungen von Kriegen, Verbrechen und Mordtaten um eines Chaire willen größtenteils der müßigen Phantasie von Kuriositätenkrämern der Tokugawazeit entsprungen sind, steht es doch fest, daß für einzelne berühmte Chaki Preise bezahlt worden

sind, die — den hohen Geldwert in Altjapan angesehen — an das Fabelhafte grenzen. Gegen die alte Zeit ist freilich die moderne Schätzung stark zurückgegangen, weil bei dem Zusammenbruche des Feudalsystems viele dieser in mystischem Dunkel gehaltenen Gefäße auf den Markt kamen und das Interesse der Sammler auf neue Erscheinungen abgezogen wurde. Keineswegs aber ist der Kreis der guten Keramik mit den Meibutsu beschlossen. Denn es ist von vornherein klar, daß den Kennern der älteren Zeit, deren Zahl nur sehr gering war, der größte Teil der künstlerischen Keramik Japans gar nicht zu Gesicht kommen und daher auch nicht von ihnen heilig gesprochen werden konnte. Umgekehrt bürgt das Meibutsutum eines Gefäßes keineswegs für seine künstlerische Qualität. Selbst Rikyū und Enshū waren viel zu sehr Japaner um der Lockung des Reliquienzaubers und dem Reize der Kuriosität widerstehen zu können, und sie haben manchem sonderbaren keramischen Produkte, daß sich außer seiner Verbindung mit irgend einem Helden der Vorzeit oder großer — oft eingebildeter — Seltenheit keiner Qualität rühmen konnte, zu einem sehr unverdienten Ehrenplatze im Areopag der japanischen Keramik verholfen.

Die Geschichte der japanischen Keramik läßt sich noch weniger, als die der anderen Zierkünste mit einigen Strichen skizzieren, weil sie, die persönlichste von allen Künsten, am wenigsten von der Tradition großer Ateliers abhängig und an den verschiedensten Stellen des ausgedehnten Reiches zu durchaus eigenartiger Blüte gekommen ist. Eine Geschichte der japanischen Keramik zersplittert sich sofort in Geschichten der Provinzialateliers, die sich oft ganz unabhängig voneinander gehalten haben, während Lack und Metall auch in der Provinz niemals verleugnen, daß sie in der Hauptstadt groß geworden sind. Die Töpferei aber ist die jüngste der japanischen Zierkünste. Sie hat im Mittelalter nur an wenigen, weit voneinander getrennten Stellen geblüht, gerade in den Hauptstädten aber kaum Wurzel gefaßt. Ihre eigentliche Geburtsstunde fällt in die Zeit von Hideyoshis koreanischer Expedition, die Hunderte von koreanischen Töpfern ins Land bringt, aber sofort über alle Provinzen verstreut. So erblüht fast gleichzeitig überall im

Reiche eine keramische Kunst, die nur das eine Band der gemeinschaftlichen koreanischen Abstammung vereinigt. An allen diesen Orten wirkten Dutzende von Künstlerdynastien, die meist in mehreren Generationen höchst individuelle Arbeiten geschaffen haben. Die vielen hundert Ateliers, denen Tausende greifbarer Künstlerpersönlichkeiten entsprechen, können hier nicht einmal genannt werden. Die Darstellung konnte sich aber um so eher auf die allerwichtigsten Werkstätten beschränken, als gerade die japanische Töpferei in ausführlichen europäischen Werken relativ glücklich behandelt worden ist. Vorausgeschickt muß werden, daß die Japaner die Erzeugnisse ihrer keramischen Werkstätten durch das Wort Yaki (yaku = brennen), diese Werkstätten selbst durch das Wort Kama (Ofen, auch yō = chinesisch yao gelesen) mit einem charakterisierenden Zusatze, etwa dem Namen einer Provinz oder eines Ortes (Satsumayaki, Setoyaki), einer Künstlerfamilie (Rakuyaki) oder eines Künstlers (Ninseiyaki) zu bezeichnen pflegen.

Abb. 107.
Tongefäß, in Gestalt der Almosenschale des Buddha, mit grüner, gelblichweißer und brauner geflossener Glasur. Im Shōsōin, Nara. 1/5 n. Gr.

Der prähistorischen handgeformten Töpferei Japans, wie den auf der Töpferscheibe gearbeiteten Gefäßen der Dolmenzeit und der ersten geschichtlichen Jahrhunderte fehlt noch das wichtigste künstlerische Element der Keramik, die Glasur. Denn die ziemlich zahlreichen keramischen Arbeiten im Shōsōin, die mit geflossenen reich farbigen Glasuren auf einem ziemlich feinen, gelblichen Scherben geschmückt sind (Abb. 107), können wir beinahe mit Sicherheit als chinesisch bezeichnen. Für Japan wird die Glasur erst sehr viel später, wohl nicht lange vor dem 13. Jahrhundert entdeckt, als die Priester der Zensekte, vor allem Eisai (1141—1215),

den Kult des Tees in Japan einführen und damit dem Töpfer seine höchsten Aufgaben stellen. Die urtümliche einheimische Produktion vermochte diese Forderungen nicht zu erfüllen, die chinesischen Chaire aber, die unter dem Sammelnamen Karamono zusammengefaßt werden (kara = chinesisch, mono = Ding), und die Chawan, unter denen die Temmoku, Arbeiten des chinesischen Chien-yao, voranstanden, waren viel zu selten, um dem allgemeinen Bedarfe zu genügen, und wegen ihrer Kostbarkeit nur den Reichsten erreichbar. Als daher im Jahre 1223 der vornehme Priester Dōgen nach den heiligen Stätten des Festlandes eine Pilgerfahrt antrat, nahm er einen Töpfer aus dem alten Töpferdorfe Seto[1] mit, den Katō Shirōzaëmon Kagemasa, der heute unter dem abgekürzten Namen Tōshirō jedem japanischen Kinde als der „Vater der japanischen Töpferei" bekannt ist. Seine Arbeiten vor der chinesischen Reise, die in primitiver Weise mit der Mündung nach unten gebrannt wurden und daher am Rande glasurfrei blieben, werden nicht besser und nicht schlechter gewesen sein, als die Produkte der anderen Provinzialöfen. Mehrjährige Arbeit in den Werkstätten von Jao-chou, Tz'u-chou und vor allem von Ch'üan-chou, wo das Chien-yao gebrannt wurde, hob den japanischen Handwerker auf die Höhe eines keramischen Künstlers von höchstem Range, der nur in den chinesischen Töpfern der Sungzeit seinen Meister findet. Als er 1227 heimkehrte, gelang es ihm freilich erst nach langem Suchen an den verschiedensten Stellen in der Nähe seines Heimatdorfes (?) Seto einen Ton zu finden, der den mitgebrachten, rasch verbrauchten chinesischen Ton zwar nicht ersetzen konnte, aber seiner Kunst doch ein brauchbares Material bot. In Seto ließ er sich darauf nieder und wurde der Ahnherr einer Dynastie von Meistertöpfern, denen wir die edelsten Schöpfungen der japanischen Keramik danken. Setomono (mono = Ding) bedeutet auch heute noch für den Japaner Töpferei schlechtweg.

[1] Nach der geläufigsten Überlieferung. Leben und Wirken der ersten Tōshirō sind in völliges Dunkel gehüllt, das durch die sehr präzisen, aber gründlich widerspruchsvollen Nachrichten der japanischen Handbücher keineswegs gelichtet wird.

Die Werke der ersten drei Tōshirō und des vierten Meisters Tōzáburō, die alle folgenden Generationen in den Schatten stellen,

Abb. 108.
Chaire, Seto, Karamono. Form Bunrin. Braune Unterglasur und dunkelbraune Überglasur mit Purpurton. Karamonoitokiri. $^2/_3$ n. Gr.

Abb. 109.
Chaire, Seto. Dunkelbraune Unterglasur, schwarze Überglasur. Honitokiri. $^2/_3$ n. Gr.

Abb. 110.
Chaire, Tobishunkei, Form Daikai. Itaokoshi. $^1/_2$ n. Gr.

sind Teegerät strengster Observanz, fast nur Chaire. Der höchsten Schätzung erfreuen sich die aus chinesischem Tone gefertigten und mit chinesischem Materiale glasierten Chaire des ersten Tōshirō, die Tōshirō Karamono, deren Zahl von vornherein nur sehr gering gewesen sein kann und die heute zu den größten Seltenheiten gehören. Sie sind, der Kostbarkeit des importierten Materials entsprechend, meist äußerst zierliche dünnwandige Gefäße aus fein

geschlemmtem Tone, der bei den besten Stücken eine leichte Purpurfarbe zeigt. Das Itokiri ist linksläufig (Karamono) oder glatt abgeschnitten (Itaokoshi). Die Glasur besteht aus einer braunen Unterglasur mit einer schwärzlichen, glänzenden Überglasur in Streifen und Flecken (vgl. Abb. 108). Gröberer und kräftigerer Art sind die ersten Arbeiten aus japanischem Tone und mit japanischen

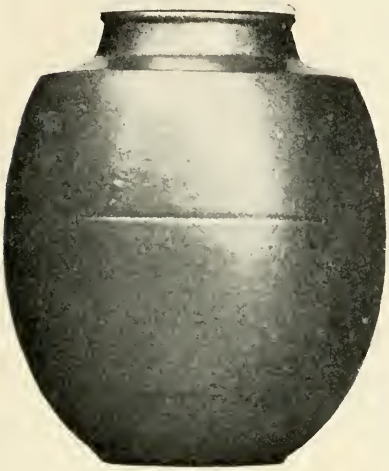


Abb. 111.
Chaire, Asahishunkei. Itaokoshi. $^1/_2$ n. Gr.

Abb. 112.
Chaire, Seto. Dunkelbraune Unterglasur mit schwarzem und gelbem Überlauf. Honitokiri. $^2/_3$ n. Gr.

Glasuren, die als Koseto (Altseto) im engeren Sinne bekannt sind. Die Erde ist grau, oft aber gelblich und rötlich, die Unterglasur rotbraun, die Überglasur meist schwarz in Flecken, das Itokiri das Honitokiri, gelegentlich auch Itaokoshi (Abb. 109). Die dritte Art der ersten Tōshirōarbeiten, die nach dem geistlichen Namen des Meisters als Shunkeiyaki bezeichnet zu werden pflegt, besteht aus dem typischen Setoton, über die dunkle Unterglasur ist aber die Überglasur meist in helleren Flecken verstreut (Tobigusuri, Tobishunkei). Bei späteren Arbeiten ist das Farben-

verhältnis häufig umgekehrt (Abb. 110). Unter den Altersarbeiten der Tōshirō finden sich auch Versuche mit dem Tone anderer Provinzen. Sie und ihre späteren Nachbildungen werden ebenfalls als Shunkei mit einem charakteristischen Zusatze bezeichnet. Am bekanntesten sind die mächtig geformten Asahishunkei, die aus der Erde von Asahi in der Provinz Mino bestehen sollen und sich durch ihre metallisch glänzenden einfarbigen Glasuren auszeichnen (s. Abb. 111). Tōshirō II. ist der erste, in dessen Arbeiten die

Abb. 113.
Chaire, Kinkwazan. Goldbraune Unterglasur, blauschwarze Überglasur. Uzuokoshi. $^1/_2$ n. Gr.

Abb. 114.
Chaire, Seto, gelblichbraune Glasur mit mattgelben Flecken. Genannt „Sommerkleid". $^1/_2$ n. Gr.

gelbe Glasur eine gewisse Rolle spielt, die später das Kiseto (ki = gelb) so berühmt gemacht hat (s. Abb. 112). Seine Chaire sind als Machūko bekannt. Die Chaire des dritten Tōshirō heißen Kínkwazan (kin = Gold, kwa = Blume, san oder hier zan = Berg) wahrscheinlich wegen des goldigen Schimmers ihrer Glasuren[1] (s. Abb. 113), die des vierten (Tōzaburō) Hafu wegen des giebelförmigen Abschlusses der geflossenen Glasur, die einen Teil seiner Arbeiten charakterisiert (Abb. 114).

[1] Der Name wird auch anders erklärt.

Die erhaltenen Werke dieser vier Meister sind wohl heute noch im ausschließlichen Besitze der japanischen Sammler.[1] Ihre Namen sind aber auch auf die ähnlichen Arbeiten der jüngeren Setomeister übertragen worden (s. Abb. 108—114), um deren Leben und Schaffen trotz aller Stammbaumfabrikation völliges Dunkel lagert, deren Werke aber wenigstens gelegentlich auf den Markt gekommen sind. Wenn sie es auch an Kraft und Größe nicht mit den ältesten Setoarbeiten aufnehmen können, so gehören sie doch zu den reizvollsten Schöpfungen der japanischen Töpferei — vor allem auch die größeren Mizusashi und Chatsubo (Abb. 115).

Abb. 115.
Mizusashi, Seto. Rostbraune und blauschwarze Glasur. Honitokiri. 1/3 n. Gr.

Das Ende des 15. Jahrhunderts bringt ein neues Element, die ersten Anfänge einer Dekoration im europäischen Sinne, als der große Chajin Shino Sōshin († 1522) zuerst jene als Shinoyaki bekannten dicken schweren Gefäße mit zuckergußähnlicher großgekrackter Glasur und flüchtigen, kaum verständlichen Skizzen in Kobaltblau oder Eisenoxyd (Abb. 116—117) arbeiten läßt. Der Stil des Shinoyaki ist sehr lange festgehalten worden.

[1] Sie sind in neuerer Zeit auch nie veröffentlicht worden. Die ersten photographischen Abbildungen von Meibutsuchaire finden sich in der Publikation der Sammlung des Grafen Sakai „Kankojō" (Tōkyō 1909). Sie sind leider unbrauchbar.

In der Periode des Übergangs von der Ashikaga- zur Tokugawaherrschaft, der großen Zeit des Chanoyu, dessen Höhepunkt Männer wie Rikyū, Oribe und Enshū bezeichnen, erblüht vor allem in Seto neues frisches Leben. Hakuan, ein Arzt, über dessen Zeit und Stellung, die Meinungen allerdings so gründlich wie möglich differieren, scheint vor allem auf die Entwickelung des Kiseto großen Einfluß gehabt zu haben: die älteren Arten des typischen Kiseto werden jedenfalls

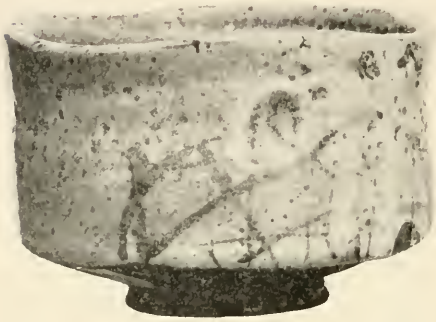


Abb. 116.
Chawan, Shino. Weiße Glasur mit Schilf und Uferschutzkörben (Jakago) in Unterglasurblau. $^1/_2$ n. Gr.

nach ihm „Hakuande" genannt (Abb. 118). Von noch größerer Bedeutung ist der Chajin Furuta Shigeyoshi, der nach seinem Titel Oribe no kami gewöhnlich Óribé genannt wird. Er ließ 1585 in Nárumi bei Seto 66 Chaire nach seinen Ideen fertigen, die eine völlige Veränderung des Stilgefühls, ein dem älteren Seto ganz fremdes Streben nach Pikanterie in Formen und Farben verraten (Abb. 119).

Abb. 117.
Mizusashi, Shino. Grauweiße, purpurgewölkte Glasur. $^1/_3$ n. Gr.

Die zehn Künstler, die in seinen Diensten standen, Hachirōji, Hanshichi, Mótozō, Rókubei, Sakai,

Tomojū, Jihei, Jōhachi, Kichiëmon (Kichibei?), Kinkurō, sind die ersten Töpfer, die ihre Werke, wenigstens gelegentlich durch Marken bezeichnet haben. Auf Oribe wird auch die bekannteste Form des Oribeyaki zurückgeführt, ein Steinzeug ähnlich dem Shino, aber aus weicherer Erde, mit flüchtigen Dekorationsskizzen in braun, und grüner, wo sie dick zusammenfließt, blauer, selten roter Überglasur. Wie die Meister des Oribe, so

Abb. 118.
Kōro. Kiseto. $^1/_2$ n. Gr.

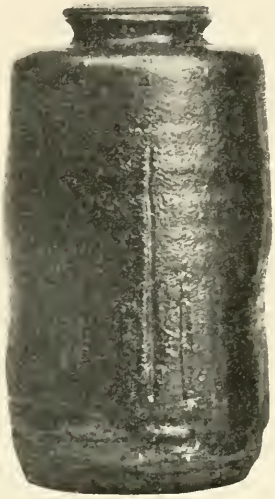


Abb. 119.
Chaire, Oribe. Rostbraune Glasur mit gelbem Überlauf. Itaokoshi. $^3/_4$ n. Gr.

Abb. 120.
Chaire, Seto, stellenweise Liebhaberarbeit. Glasur verbrannt. Honitokiri. $^3/_5$ n. Gr.

Abb. 121.
Chaire, Seto, Liebhaberarbeit. Uzuokoshi. $^1/_2$ n. Gr.

haben auch die sechs Lieblingstöpfer des Nobunaga Chōjū (identisch mit Chōzon und Kōzon?), Ichíëmon, Móëmon, Shimbei, Shúmpaku, Sōbei (Sōemon?), ihre Werke durch eingravierte Marken gekennzeichnet. Sie scheinen auch in Kyōto tätig gewesen zu sein, wie manche der anderen Setotöpfer dieser Zeit, unter denen Chōzon (s. o.), Dōmi, Kōzon (identisch mit Dōmi, Chōzon, Chōjū?), Dōyū, Génjurō, Kichibei (s. o.), Shōi, Sōhaku, Sōhan (mit Sōhaku identisch?), Taihei, Tókuan die bekanntesten sind. Mánemon, der gleichfalls viel in Kyōto gearbeitet hat, konnte mit seinen Nachahmungen der Karamono bei den Zeitgenossen keinen Beifall finden, ein großer Teil seiner Arbeiten ist aber selbst von einem Enshū eines Namens würdig befunden worden, gehört also zu den Meibutsu. In derselben Zeit sind auch zahlreiche Amateurtöpfer in Seto tätig, deren Arbeiten sich durch die frische, unkonventionelle und künstlerische Behandlung des keramischen Materials auszeichnen und für die geringere Technik entschädigen (Abb. 120, 121).

Die jüngere, schließlich zu industrieller Massenproduktion herabsinkende Töpferei von Owari kann uns hier nicht beschäftigen. Nur die schöne Dekoration in Scharffeuerblau, die der 1659 eingewanderte Chinese Chin Gempin den in Japan hochgeschätzten Mustern des Annamsteinzeuges nachgebildet haben soll (Gempinyaki), und das um 1630 im Außenbezirke des Nagoyapalastes für den Landesfürsten gebrannte Ofukeyaki können hier erwähnt werden. Dieses nimmt die Glasuren des Altseto wieder auf; die jüngeren Meister schmücken die rotbraune Setoglasur, deren Körper der schon von Tōshirō I. verwandte Ton von Sóbokwai in Mino bildet, mit reichen glänzend braunen, gelben und blauen Flußglasuren.

Auf ein fast ebenso ehrwürdiges Alter wie in Seto kann die Keramik in dem Distrikt Imbe, Provinz Bizen, zurückblicken. Seit dem 14. Jahrhundert wird dort für den Gebrauch der Bauern ein unglasiertes Steinzeug von solcher Härte gefertigt, daß es am Stahle Funken gibt. Die künstlerischen Möglichkeiten, die in dieser noch sehr primitiven Töpferei lagen, entdeckte aber erst Hideyoshi, der 1582 den Bezirk besuchte. Von da ab wurde der graue, im Feuer rötliche Scherben, der bisher nur einige Zufalls-

glasurflecke gebildet hatte, mit der prachtvollen, tief bronzefarbenen Glasur geschmückt, die das Bizenyaki den Chajin und später den Sammlern teuer gemacht hat. Eine hervorragende Eigenschaft des Bizentones, seine leichte Formbarkeit und Brandfestigkeit, machte ihn zu dem gegebenen Material für den Plastiker. Den Ruhm Bizens bilden daher seine Geräte in plastischen Formen, vor allem die Kōro (s. Abb. 122) und freie plastische Zierstücke (O k i - m o n o) ohne praktischen Zweck. Als A o b i z e n bezeichnet man eine Abart des Bizen mit einer Glasur von leicht bläulichem Tone, als S h i r a - b i z e n eine neuere Gattung aus fast weißem Tone mit weißer Glasur.

Abb. 122.
Kōro in Gestalt des Glücksgottes Hotei.
Bizen. $^3/_5$ n. Gr.

Dem Bizenyaki steht das Steinzeug von S h i - g a r a k i in der Provinz Ōmi nahe, das ebenfalls bis ins 14. Jahrhundert zurückgeht, seine künstlerische Ausbildung aber erst Chajin wie Jōō (1. Hälfte des 16. Jahrhunderts), Rikyū, Sōtan (1578—1659) und vor allem Enshū verdankt. Das Shigarakiyaki ist fast unverkennbar — ein grauer, im Feuer rötlich werdender Ton mit brauner Unterglasur und grüner, unregelmäßig geflossener Überglasur, die mit ungeschmolzenen Quarzstückchen übersät ist. Namentlich auf den mächtigen Formen der Chatsubo kam die kräftige Harmonie dieser Glasuren zu schönster Wirkung (s. Abb. 123). Sie wurden denn auch vor allem geschätzt, besonders nachdem das shogunale Haus ihnen seine Vorliebe zugewandt hatte. Indessen werden auch die handgeformten, oft fast unglasierten Chawan sehr hoch gehalten

(Abb. 124). Das feine Stilgefühl der Shigarakitöpfer hat sie aber gehindert auch die zierlichen Chaire ebenso zu behandeln wie die wuchtigen Formen des größeren Teegeräts. Sie werden fast immer mit Glasuren in Setoart überschmolzen, die Jōō in Shigaraki eingeführt haben soll.

Abb. 123.
Chatsubo. Shigaraki. Hellbraune Glasur mit grünem Überlauf.
1/3 n. Gr.

Das Igayaki von Marubáshira in der Provinz Iga benutzt fast dieselbe Erde wie das benachbarte Shigaraki und steht ihm auch künstlerisch sehr nahe. Seine größte Zeit ist das zweite Drittel des 17. Jahrhunderts, wo der Daimyō der Provinz, Tōdō Takatora, dem Ofen seine Gunst zuwandte und den Rat eines Mannes wie Enshū erbat. Das Tōdōiga und Enshūiga, eine zierliche Töpferei aus Igaerde mit setoähnlichen Glasuren wird außerordentlich hoch geschätzt (Abb. 125).

Daß in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine große Anzahl hervorragender Setotöpfer auch in Kyōto versucht haben, die seit grauer Vorzeit betriebene, aber weit zurückgebliebene Töpferei der alten Kaiserstadt auf eine künstlerische Höhe zu heben, haben wir schon auf Seite 116 gesehen. Von weit größerer Bedeutung für das Kyōyaki wurde aber der um die Mitte des 16. Jahrhunderts eingewanderte Koreaner Ameya, ein Vorbote

Abb. 124.
Chawan. Shigaraki. Dünne hellbraune Glasur. $^2/_5$ n. Gr.

Abb. 125.
Chaire. Iga. Braune Glasur mit schwarzem Überlauf. Itaokoshi. $^1/_2$ n. Gr.

jenes koreanischen Funkenregens, der ein halbes Jahrhundert später über Japan niederging und überall im Lande zündete. Er und noch mehr seine japanische Frau, die nach dem frühen Tode des Mannes Laienschwester, Ama, wurde, und deren Arbeiten daher als Amayaki bekannt sind, scheinen tüchtige Künstler gewesen zu sein und die herrlichen koreanischen Töpfereien mit gutem Erfolge nachgebildet zu haben. Ruhm und Name der Familie aber stammt erst von dem Sohne der beiden, Chōjirō († 1592), den Hideyoshi an sein Schloß Jūraku zog und durch die Verleihung eines goldenen Stempels mit dem Charakter Raku auszeichnete. Dieses Wort

ist später zum Namen der Familie geworden, die heute noch in 12. Generation blüht, und wird von allen Meistern mit leichten persönlichen Varianten als Stempel verwandt. Das Rakuyaki charakterisiert sich durch den lockeren, brüchigen, ursprünglich hellgelben Scherben und geflossene Glasuren von wunderbarer Tiefe, die erst in späterer Zeit den bekannten weichen Wachsglanz zeigen (Abb. 128) anfangs — wohl wegen des stärkeren Brandes — in stumpfen metallischen Tönen gehalten sind (Abb. 126 und 127). Chawan überwiegen unter den Chaki bei weitem: sie sind fast nie auf der Scheibe gedreht, sondern mit feinstem keramischen Gefühle mit

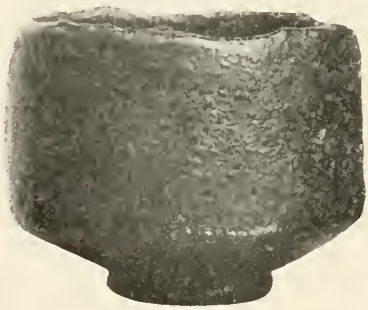


Abb. 126.
Chawan, Raku. Schwarze Glasur.
$^2/_5$ n. Gr.

Abb. 127.
Kōro, Raku. Gelbe gekrackte Glasur. $^3/_8$ n. Gr.

der Hand geformt und meist sehr dickwandig, schon um die Wärme des Tees besser zu halten. Im 18. Jahrhundert sind den Rakumeistern auch reizende Okimono gelungen (Abb. 129). Der Stil des Rakuyaki, das wegen der Beschaffenheit seines Tones an keinen bestimmten Ort gebunden war, verbreitete sich rasch durch alle Provinzen. Am glücklichsten und selbständigsten ist es wohl in Ōhi, Provinz Kaga, nachgeahmt worden, wo sich 1666 Chōemon oder Chōzáëmon, ein jüngerer Bruder des vierten Rakumeisters, auf Befehl des Fürsten Maëda Tsunatoshi niederließ, und die Familie — nach ihrem Wohnorte Ōhi genannt — noch heute in 29. Generation blühen soll. Die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts mit dem Stempel Ōhi gemarkten Arbeiten des Hauses ver eugnen keinen

Augenblick ihre Verwandtschaft mit dem Rakuyaki, übertreffen aber an Glanz und Weichheit der Glasur selbst das jüngere Raku. Typisch ist die bernsteinfarbene Glasur, die die Japaner als Amegúsuri zu bezeichnen pflegen.

Die sehr einfachen technischen Mittel des Rakuyaki und sein Ruhm, der die Rakuchawan über alle japanische Keramik stellte, haben auch zahlreiche Dilettanten in allen Gegenden des Reiches zu Versuchen in dieser modischen Kunst verlockt —

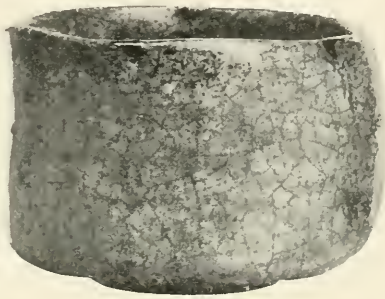


Abb. 128.
Chawan, Raku. Rote, graugewölkte Glasur. $^3/_8$ n. Gr.

Abb. 129.
Zwei Neujahrstänzer, Raku, dekoriert in Grün, Rot und Gold, die Gesichter ohne Glasur. $^1/_3$ n. Gr.

meist mit ziemlich traurigem Erfolge. Wo aber ein wirklicher Künstler sich in dem äußerst dankbaren Materiale aussprach, wurden die

professionellen Leistungen der besten Rakumeister nicht selten übertroffen. So ist nicht Nonko, der dritte und größte Künstler des Rakuhauses, sondern der Lackmeister Kōetsu der Klassiker des Rakuyaki (vgl. Abb. 130) und sein Enkel Kōho, mit Künstlernamen Kūchū (1603 bis 1684), den besten gleichzeitigen Rakumeistern mindestens ebenbürtig.

Abb. 130.
Chawan, Raku, in der Art des Kōetsu.
Grüne Glasur $^1/_2$ n. Gr.

Seinen keramischen Weltruhm verdankt aber Kyōto nicht dem Rakuyaki, das sich an den strengsten Chajingeschmack wandte, sondern seiner dekorierten Töpferei, die in ihren jüngsten und schwächsten Produkten ein Massenexportartikel geworden ist und heute noch zur Befriedigung des europäischen Verlangens nach „Satsumavasen" nach Kräften beiträgt. Ihr Ahnherr ist Nonomura Ninsei, ein Maler und Amateurtöpfer, aber eine der größten keramischen Persönlichkeiten und sicherlich der größte keramische Schulgründer Japans. Von seinem Leben ist fast nichts sicheres bekannt, er muß aber schon um 1630 bis 1640 in Kyōto tätig gewesen sein und in Beziehungen zu dem Priesterprinzen des Tempels Ninnaji bei Kyōto (Ómuro) gestanden haben. Seine ersten Werke sind bei aller Selbständigkeit in der Art japanischer Teekeramik, wie des Seto, Shigaraki, Takatori und Hagi gehalten oder bilden chinesische und koreanische Töpfereien, das Komogai, das Kikōchi (Abb. 131),

Abb. 131.
Chawan des Ninsei, crêmefarbene feingekrackte Glasur, undekoriert.
$^2/_3$ n. Gr.

später auch die verschiedenen Arten des Egōrai, mit seiner skizzenhaften Dekoration in Braun, nach. Diese Chaki strengster Observanz haben ebenfalls der Töpferei von Kyōto einen neuen Stil gegeben (Abb. 132). Erst in höherem Alter, nachdem er nicht weniger als neun Werkstätten in der Umgebung von Kyōto, vor allem die von Omuro, Mizoro, Kiyomizu und Awataguchi gegründet und eine Menge fleißiger Schüler gefunden hatte, gelang es ihm um 1650 — wenn der Tradition zu trauen ist — durch Vermittlung eines gewissen Chawanya Kyūhei dem Aoyama Kōemon, einem der Vertreter der Porzellanmanufakturen von Arita, das Geheimnis der Emaildekoration abzulauschen, das in Japan damals Arita noch allein besaß. Nach der Seltenheit seiner Arbeiten mit Schmelzdekoration zu schließen, im Vergleich zu denen Fayencen Henri II. gemein sind, kann er sich des Besitzes dieser Geheimnisse nicht lange gefreut haben. Aber die kurze Zeit seines Wirkens machte in der keramischen Geschichte Kyōtos Epoche: fast alle späteren Meister, soweit sie nicht chinesische Muster nachbilden, zehren von seinem Erbe. Ninsei war in der Tat ein großer und origineller Künstler. Er hat von der Technik der Aritaporzellane gelernt, aber

Abb. 132.
Mizusashi, Art des Ninsei, Braune Glasur mit schwarzem Überlauf. $^3/_8$ n. Gr.

diese herzlose Massenware keineswegs nachgeahmt. Sein Ton, wohl meist der von Omuro, ist von äußerster Feinheit, aber kein Porzellan, sondern ausgesprochenes Steinzeug, seine Formen von einer Leichtigkeit und Grazie, die selbst in der japanischen Keramik

Abb. 133.
Chatsubo von Ninsei. Crêmefarbene feingekrackte Glasur mit Glycinenranken in Grün, die Blütentrauben in Braun, stumpfem Rot und Gold. Sammlung Vic. Kyōgoku, Tōkyō. Nach Kokkwa H. 194. 1/4 n. Gr.

ohne gleichen bleiben, die Glasur des Malgrundes meist crêmefarben bis perlgrau mit einem Craquelé von einer Regelmäßigkeit und Feinheit, die aller Nachahmer spottet. Die malerische Dekoration beschränkt sich auf ein stumpfes Rot, Grün, Gold und hält

die Mitte zwischen dem skizzenhaften Schwunge des Kenzan und der Überdetaillierung jüngerer Meister, die ein sicheres Zeichen späterer Nachahmung ist (Abb. 133). Die älteren Arbeiten in der Art des Ninsei, die zum Teil des Meisters selbst völlig würdig scheinen, sind von dieser Tüftelei noch sehr weit entfernt (Abb. 134).

Auf den Schultern Ninseis steht der andere große Töpfer von Kyōto, Kenzan (1663 bis 1743),[1] der im Alter auch in Edo tätig war, ein Maler wie Ninsei, aber ein Maler von höchstem Range, ja seinem älteren Bruder Kōrin beinahe ebenbürtig. Als Töpfer ist er immer Dilettant geblieben oder, wenn man will, Maler. Denn der Zauber seiner keramischen Schöpfungen beruht durchaus auf dem Linienreiz und der Farbenschönheit seiner kühnen malerischen Dekoration, die allerdings nie dem keramischen Charakter des Geräts Gewalt antut (Abb. 135). Seine ganz persönliche Kunst hat daher nicht eigentlich Schule gemacht, wenn er auch unzählige Male gefälscht worden ist, und außer einem Sohne und Enkel ein kleines halbes Dutzend mehr oder weniger begabter Töpfer ihren Anempfindungen durch Adoption des Namens

Abb. 134.
Kōro in der Art des Ninsei. Crêmefarbene Glasur mit Dekoration in Rot, Blau und Gold. $^5/_9$ n. Gr.

[1] Vgl. die Literatur S. 51, A., und für die Biographie Brinckmann, Kenzan. Hamburg 1897.

Abb. 135.

Außen- und Innenseite des Deckels eines Kuchenkastens von Kenzan. Außen Kiefern in Grau, Schwarz und Gold, innen Wellen in Blau und Gold. Sammlung Masuda, Tōkyō. Nach Masterpieces selected from the Kōrin School Bd. III. $^1/_1$ n. Gr.

Kenzan einen Schein des Rechts gegeben haben. Ein großer Teil des Kenzanyaki sollte übrigens als Kōrinyaki bezeichnet werden, da das Wesentliche, die Dekoration, von seinem Bruder Kōrin hinzugefügt ist.

Die spätere Entwicklung des Kyōyaki ist im wesentlichen eine Popularisierung Ninseis für den Hausgebrauch, und sie wird von so vielen Familien und Künstlern getragen, daß sie hier nur sehr kurz betrachtet werden kann. Ihre beiden Hauptsitze werden durch zwei von Ninsei gegründete Öfen, beide am Fuße der Hügel, die Kyōto im Osten begrenzen, bezeichnet. Den zweifelhaften Weltruhm des Awatayaki, der Töpferei des Quartiers Awataguchi, haben die für den Export gearbeiteten, in roter Muffelfarbe signierten Produkte der Töpferfamilie Kinkōzan — eigentlich Kobayashi — begründet, die in Awata seit der Mitte des 17. Jahrhunderts ansässig sein soll. Diese in den buntesten Farben dekorierte Fabrikware wird in allen Qualitäten, von der rohesten Massenarbeit bis zum technischen Bravourstück geliefert. Aber selbst die besten dieser modernen Arbeiten können keine Vorstellung geben von der feinen und zurückhaltenden Art der älteren Kinkōzan, die vor 150 Jahren außer den zierlich dekorierten Geräten für den Markt sogar strenges Teegerät mit geflossenen Glasuren für den shogunalen Hof zu liefern berufen wurden. Auch die Familie Taizan, im bürgerlichen Leben Takahashi, die seit etwa 1675 in Awata arbeitete, ist seit der Eröffnung des Landes für den fremden Markt tätig gewesen, vermochte aber ihre schöngeformten Gefäße mit prächtigen einfarbigen Glasuren, besonders roten und blauen, oder zarter Dekoration auf mattgelbem Grund nicht flink genug dem Geschmacke der europäischen Besteller anzupassen. Der Ofen ist daher seit etwa 15 Jahren erloschen. Dagegen ist die Künstlerfamilie Hōzan, die von der 7. bis 15. Generation in Awata arbeitet und seit dem Ende des 18. Jahrhunderts ihren Namen führt, noch heute in 17. Generation, wenn auch an anderem Orte, tätig. Sie hat dem europäischen Geschmacke keine Konzessionen gemacht, sondern an der Tradition der Familie festgehalten, die sich vor allem durch ausgezeichnete Dekorationen in Scharffeuerblau auszeichnet.

Der Begründer der Öfen in Gojōzaka und Kiyomizu, dem zweiten keramischen Zentrum Kyōtos, ist ein gewisser Seibei, der in der Art Ninseis gearbeitet haben soll. Seinem Schüler Okuda Eisen, einem Amateurtöpfer (1743—1811), der wieder in Awata arbeitete, gelang die Herstellung wirklichen Porzellans nach den Mustern Chinas und Aritas, zuerst in der Art des Seladons, dann Nachahmungen früher Mingporzellane mit Dekorationen in Grün und Rot. Ihr Porzellan bildet daher auch die Besonderheit der Kiyomizuwerkstätten, während sich ihr Steinzeug in keinem wesentlichen Punkte von den gleichartigen Produkten der Awataöfen unterscheidet. Mit Eisen zusammen arbeitete in dem Atelier des Seibei ein aus der Provinz Settsu zugewanderter Töpfer aus der Familie Kotō, der sich um 1765 in Gojōzaka niederließ und den Namen Kiyomizu Rókubei annahm (1738—1799). Er beschränkt sich auf Steinzeug mit einer malerischen Dekoration von großer Frische und Feinheit, während sein gleichnamiger Sohn auch Blauweißporzellane, die beiden letzten Generationen Töpfereien aller Arten und Stile gefertigt haben.

Eisens Bedeutung liegt vor allem in seiner Lehrtätigkeit: die Gründer fast aller bedeutenden Schulen von Kiyomizu haben sich bei ihm die Sporen verdient. An ihrer Spitze steht Takahashi Dōhachi, der allerdings noch in Awata arbeitet; erst Dōhachi II (1784—1856), der bedeutendste Meister der heute noch bestehenden Familie, zieht 1811 nach Gojōzaka. Keine in Japan überhaupt bekannte keramische Art ist von ihnen unimitiert geblieben. Ein ähnlicher Tausendkünstler ist der zweite Schüler des Eisen, Aoki Mókubei († 1833), Gelehrter, Maler und Amateurtöpfer, von dessen profunder und universaler Kennerschaft am deutlichsten die Produkte seines in Awata gelegenen Ofens zeugen. Als sein Mitschüler sei noch Wake Kitei genannt, dessen Urenkel heute noch tätig ist, und als sein Enkelschüler Makiyomizu Zōroku († 1878), dessen Sohn noch lebt. Eine besondere Stellung nimmt die Nishimurafamilie ein, die zuerst in Nara, dann in Sakai, seit der dritten Generation in Kyōto die unglasierten tragbaren Öfen für das Sommerchanoyu arbeiteten und sich schon

lange die Anerkennung der Chajin errungen hatten. Ihr elfter Meister Hōzen, nach anderen schon der zehnte. Ryōzen, versuchte sich mit dem größten Erfolge an der Nachahmung chinesischer Porzellane, besonders des „Rouge vif" der Yungloperiode (japanisch Eiraku; 1403—1424), deren korallenroter Grund mit reichen Mustern in Gold geschmückt ist. und erhielt deshalb von dem Fürsten der Provinz Kii, dessen Ruf er 1827 gefolgt war, einen Silberstempel mit der Bezeichnung Eiraku, die von da ab die Familie zu ihrem Namen gemacht hat. Sein Sohn Wazen führt das Eiraku Kinrande (Yunglogoldbrokatstil) 1857 auch in Kutani (Kaga) ein.

Abb. 136.
Chaire, Tamba. Schwarzbraune glänzende Glasur mit grünlichgelbem Überlauf. Honitokiri. $^{7}/_{10}$ n. Gr.

Unter den modernen Töpfern von Kyōto steht wohl Seifū Yohei, der Enkel des gleichnamigen Schülers des Dōhachi II, mit seinen wunderbaren Nachbildungen alter Porzellane an der Spitze, neben ihm Miyagawa Kōzan, dessen Vater in Makuzugahara in Kyōto ansässig war und daher den Namen Makuzu annahm, der aber 1870 seine Fabrik nach Ōta bei Yokohama verlegte, wahrscheinlich um dem damals bedeutendsten Ausfuhrhafen nahe zu sein. Nach einer Periode verworfenster Exportarbeit wandte er sich wieder der Nachahmung alter Modelle zu, bemüht sich aber neuerdings, ganz im Sinne des europäischen Kunstgewerbes. „modern" zu sein.

Die im 16. Jahrhundert begründete Töpferei der Kyōto benachbarten Provinz Tamba hält im allgemeinen an dem strengen

Stile der Setokeramik fest, liebt aber regelmäßigere und elegantere Formen und düstere Glasuren von einer Pracht, die in der jüngeren japanischen Keramik höchstens in Zeze, Satsuma und Takatori erreicht wird (Abb. 136).

Schon die Töpferei von Kyōto lehrte uns den starken Einfluß koreanischer Keramik kennen. Die Töpferei in den Provinzen aber steht nicht nur völlig unter dem Banne dieser vorbildlichen Kunst, sondern sie ist zum größten und besten Teile eine Schöpfung der zahllosen koreanischen Meistertöpfer, die von den japanischen

Abb. 137.
Chawan, Karatsu, genannt Herbstmond. Steingraue gekrackte Glasur mit Purpurflecken. $^4/_5$ n. Gr.

Abb. 138.
Chawan, Chōsenkaratsu. $^4/_9$ n. Gr.

Heerführern 1598 als die beste Beute der ruhmlosen koreanischen Expedition in die Heimat mitgeführt worden waren. In Karatsu, Provinz Hizen, einem Bezirke, der sich des Besitzes einer keramischen Industrie seit dem 11. Jahrhundert rühmt, waren schon seit dem 15. Jahrhundert koreanische Töpfer tätig, denen 1598 eine ganze Kolonie folgte. Schon die Namen, unter denen ihre Arbeiten — fast nur Chawan (Abb. 137) — bei den japanischen Sammlern gehen, ist für ihren Charakter bezeichnend. Okugōrai (Altkorea) heißen die ältesten künstlerischen Erzeugnisse der Öfen von Karatsu, schön geformte Gefäße in der Art des koreanischen Ido, deren Erde meist eine kreppartige Oberfläche zeigt. Ekaratsu — nach dem Muster des Egōrai — Töpfe mit

flüchtigen Skizzen in Braun oder Blau — und eine jüngere Art, das Chōsenkaratsu (Chōsen = Korea), mit bläulichweißer, häufig irisierender Glasur (Namakogusuri, Abb. 138) ist sogar unter dem bezeichnenden Namen Hibákari bekannt, weil Ton, Glasur und Töpfer aus Korea importiert, „nur das Feuer" japanisch ist. Auch das Setokaratsu (Abb. 139) ist trotz seines Namens das Werk von Koreanern und steht nur in sehr loser Beziehung zu dem alten Töpferdorfe in Owari. Die Glasuren sind meist ein gelbliches Weiß mit weitem Craquelé (Abb. 139).

Abb. 139.
Chaire, Setokaratsu.
4/7 n. Gr.

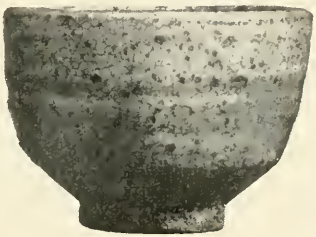


Abb. 140.
Chawan, Hagi, Art des Ido.
1/3 n. Gr.

Mit derselben Zähigkeit, wie die Töpfer von Karatsu, haben die Koreaner in Hagi, Provinz Nagato, unter denen vor allen ein gewisser Rikei, mit japanischem Namen Kōrai Sáëmon, genannt wird, an den Mustern ihrer Heimat, besonders dem Ido mit seinen rötlichgelben feingekrackten Glasuren, festgehalten (Abb. 140) — häufig bis in Details der Modellierung, wie die dreieckigen Einschnitte in der Basis (Warikōdai), hinein. Indessen kommen auch Nachbildungen des koreanischen Hákeme vor, deren Dekor ein mit mächtigen Pinselstrichen aufgetragenes Grau bildet (Abb. 141). Ein Schüler des Kōrai Saëmon, Kurasaki Gombei († 1694), ist der Schöpfer des Onihagi, das seinen Namen wohl

von der wirklich dämonischen Glasur ableitet (Oni = Dämon), wird aber um 1675 nach der Provinz Izumo berufen, wo er in den von ihm begründeten Öfen von Rakuzan die Töpferei von Hagi mit importiertem Materiale sehr eigenartig und künstlerisch fortbildet (Abb. 142). Eine eigentliche Schule hat er nicht gemacht, und das jüngere Fújinayaki in derselben Provinz, das sich ganz an die Muster von Awata anschließt, verrät seines Geistes keinen Hauch.

Abb. 141.
Chawan, Hagi, „Hakeme".
1/3 n. Gr.

Von den keramischen Zentren Japans genießt keines im Auslande eines höheren Ruhmes, als die Provinz Sátsuma auf der südlichen Insel Kyūshū. Dieser Ruhm, so wohlverdient er ist, beruht leider auf einem Mißverständnis. Denn die keramischen Gräuel, die den Namen Satsumas durch die Welt getragen haben, bilden eher einen Schandfleck, als einen Ruhmestitel der japanischen Töpferei, und gerade die Provinz, die mit ihnen belastet wird, ist an diesen trostlosen Produkten fast ganz unschuldig. Auch heute noch wird in Europa dieses „Altsatsuma", d. h. die verworfensten Erzeugnisse der Exportfabriken von Kyōto, Nagoya und Yokohama, die kein japanischer Straßenbettler in seiner Hütte dulden würde, als die reinste Äußerung des keramischen Genius der Japaner feurig angepriesen und begeistert gekauft. Das wirkliche „Altsatsuma", dessen Nachahmung diese Produkte vorschützen,

Abb. 142.
Chawan von Gombei. Gelbe, feingekrackte Glasur, dekoriert mit Herbstgräsern in Unterglasurblau und der Mondenscheibe hinter purpurnen Wolken. Motiv von der Musashiebene. 4/9 n. Gr.

verhält sich zu den widerwärtig geformten, mit buntem, plundrigem Zierat überladenen, grell bemalten und liederlich gearbeiteten Monstren, wie der Elfenfürst zu Zettel dem Weber, seinem langohrigen Ersatzmann. Aber auch dieses wirkliche „Altsatsuma“ ist weder sonderlich alt, noch das älteste Satsuma, noch weniger freilich d a s Satsumayaki schlechthin und am wenigsten eine Keramik von typisch japanischem Charakter. Denn die ganze Satsumatöpferei ist von einer koreanischen Kolonie geschaffen worden, die sich bis in die modernste Zeit inmitten einer japanischen Bevölkerung völlig rein und unvermischt erhalten hat.

Abb. 143.
Chaire, Satsuma. Glänzend dunkelbraune Glasur mit grünlichen Stellen. $^1/_2$ n. Gr.

Abb. 144.
Chawan, Satsuma, in der Art des Komogai. $^1/_3$ n. Gr.

Ihren Stamm bildete ein kleiner Trupp von 17 Töpfern, die Shimazu Yoshihiro, Herr von Satsuma, Ōsumi und Hyūga, 1598 aus Korea mitgeführt und zunächst in Kagoshima (Satsuma) angesiedelt hatte. Sie fertigten dort nach den Wünschen ihres Herrn, der ein Mann von ungewöhnlichem Geschmacke gewesen sein muß, Chaki von einer Feinheit der Form und der Masse, einer Tiefe und Leuchtkraft der Glasur, die dieses wirkliche „Altsatsuma“ mit an den vornehmsten Platz der japanischen Keramik stellt (Abb. 143). Äußerlich zeichnen sich ihre Chaire durch die metallischbraune Farbe des Scherbens, den grünlichen Ton der reichen Flüsse und

das häufig links gewandte Karamonoitokiri aus. Sehr bald aber teilt sich der koreanische Strom. Boku Heii, wohl der bedeutendste der eingewanderten Töpfer, entdeckt in Nawashirogawa einen Ton von außerordentlicher Feinheit, der ihm gestattet die edelsten Schöpfungen der koreanischen Meister, besonders das Kómogai mit seinen fein gekrackten, fast elfenbeinfarbigen Glasuren vollendet nachzubilden (Abb. 144), und siedelt dorthin über. Hier und in Táteno, wo seit etwa 1640 eine Zweigwerkstatt unter Kanyū bestand, führt eine beispiellose technische Vervollkommnung schließlich zur Ausbildung des klassischen „weißen Satsuma", der vollkommensten, wenn auch keineswegs künstlerisch reichsten Schöpfung der Töpferei in Japan. Ihre ganz homogene weiße, harte Masse, die zierliche Eleganz ihrer Formen, die vollendete Töpferarbeit und vor allem der milde Glanz ihrer völlig gleichmäßigen elfenbeinfarbenen, feingekrackten Glasur weist dieser Gattung einen Platz für sich in der japanischen Keramik an.

Abb. 145.
Chaire. Jōsa. Mattgelbe, braungefleckte Unterglasur, grünliche dicke Überglasur mit milchweißen Flecken. 1/2 n. Gr.

Einen ähnlichen Weg hatte die andere Linie der Satsumatöpferei genommen, die mit Hōchū, einem der siebzehn Töpfer, sich nach Jōsa, in der unter demselben Fürsten stehenden Nachbarprovinz Osumi, später nach Oyámada gewandt hatte. Die Chaire von Jōsa ähneln den älteren Satsumachaire, zeichnen sich aber durch Einsprengungen einer ganz unverkennbaren milchigweißen Glasur aus (Abb. 145). In der Jakatsu genannten und in Japan besonders hochgeschätzten Glasur herrscht diese Farbe vor; für ihre Bildung ist der japanische Name, der „Schlangenhautglasur" bedeutet, ungemein bezeichnend. Später scheint auch die

Werkstatt von Ōsumi sich den delikaten Arbeiten im Stile von Tateno zugewandt zu haben, und Hōkō, ein Urenkel des Hōchū, der lange in Tateno, aber auch in Takatori, Nagoya und vor allem in Arita und Kyōto arbeitete, wird der erste gewesen sein, der die einladende Glasur des weißen Satsuma um eine zarte Deko-

Abb. 146.
Kōro, Satsuma, Kinrande. Dekoriert mit Herbstblumen in reichen Farben. Sammlung Kanō, Nada. Nach Hakkakujō, Kyōto 1907. $^1/_2$ n. Gr.

ration in Muffelfarben bereichert hatte (Nishikide = Brokatstil). Die Vollendung aber brachte Kōno Sánemon in Tateno, der am Ende des 18. Jahrhunderts auf Befehl des Fürsten Narinobu den Farben das Gold hinzufügte (Kinrande-Goldbrokatstil). Diese alten Arbeiten (Abb. 146) sind bei allem Reichtume von einer Delikatesse der Formen und Farben, die sie vielleicht über alle ähnliche Gattungen stellt. Es sind eben Meisterarbeiten, keine Fabrikware,

aber gerade darum und weil sie fast ausschließlich für den fürstlichen Hof reserviert waren, von einer Seltenheit, die sie fast unerreichbar macht. Was man bei uns als altes Satsuma sieht, ist, von der Exportware ganz abgesehen, meist ein gut Teil jünger und gehört schon der Verfallzeit des Satsumayaki an, die sehr bald einsetzt. Seltener schon finden sich Gefäße, an denen wenigstens

Abb. 147.
Chaire, Takatori. Glänzend braune schwarz gefleckte Glasur mit kleinem gelblichen Überlauf. Honitokiri. $^5/_8$ n. Gr.

Abb. 148.
Chaire in Form eines Flaschenkürbis, Zeze. Mattbraune, gelbgefleckte Unterglasur, glänzendbraune Überglasur. Honitokiri. $^3/_5$ n. Gr.

Masse, Glasur und Formen untadelig sind. Hier handelt es sich um bedauerliche Verschlimmbesserungen des alten undekorierten Satsuma, das jüngere Meister durch eine Dekoration zu verschönern gemeint haben, häufig mit traurigem Erfolge für die ursprüngliche Glasur, die für den Brand im Muffelofen nicht berechnet war und durch den zweiten Brand fast immer gelitten hat.

Während Satsuma geradezu eine koreanische Enklave im Reiche der japanischen Töpferei bildet, steht eine ganze Reihe der be-

deutendsten Werkstätten des 17. Jahrhunderts, obwohl sie größtenteils Koreanern ihre Entstehung verdanken, im Zeichen eines höchst japanischen Genius — des Enshū. Sie werden daher in Japan als die sieben Lieblingsöfen des Enshū bezeichnet. Allen voran steht Takatori in der Provinz Chíkuzen auf Kyūshū. Der eingewanderte Koreaner Háchizō arbeitete hier mit einem Landsmanne Shínkurō zusammen vornehmes Teegerät mit mattbraunen, schwarzgefleckten Glasuren, das Kotakatori. Nach dem Tode seines Mitarbeiters, der der größere Künstler gewesen sein muß, wandte sich Hachizō um 1625 an Kobori Enshū, um Rat und Hilfe, zu dessen Residenz in Fushimi sich damals alles drängte, was Geschmack hatte oder zu haben verpflichtet war — und nicht vergebens. Das Enshūtakatori, das in den nächsten Jahrzehnten von Hachizō, seinem Sohne und von Igarashi Jizáëmon, einem in den Setoglasuren erfahrenen Töpfer aus Karatsu, gebrannt wurde, stellt vielleicht die ganze gleichzeitige Töpferei Japans in den Schatten, weil sich in ihm zum ersten Male die keramische Begabung Japans wirklich auf sich selbst besinnt. Die Formen der besten Chaire verraten ein ganz wunderbares Gefühl für das Wesen des Stoffes und eine Beherrschung der Technik, die selbst in dieser Zeit beginnenden Virtuosentums überrascht. Vollendet aber

Abb. 149.
Chatsubo, Shidoro. Braune, schwarz gefleckte Unterglasur, schwarzer glänzender Überlauf. Uzuitokiri. $^{3}/_{14}$ n. Gr.

werden sie durch Glasuren, wie sie Japan bisher noch nicht gesehen hatte — ein feurig goldenes Braun, in dem alle Farben welken Herbstlaubes spielen. Die Würde und Hoheit der alten Setotöpferei ist hier freilich um ein anderes Ideal daran gegeben (Abb. 147).

Die Töpferei von Z e z e in der Provinz Omi, wo Fürst Ishikawa Tadafusa um 1640, ebenfalls nach Enshūs Angaben, Chaire arbeiten ließ, ähnelt dem Takatori in Masse, Formen und Glasuren, übertreibt aber die Feinheit des Vorbildes bis zum Damenhaften (Abb. 148), während in S h i d o r o , Provinz Tōtōmi, wo seit längerer Zeit schon einheimische Töpfer ein rotes Steinzeug mit dünner brauner Glasur fertigten, unter dem Einfluß eingewanderter Setotöpfer auch nach Enshūs Eingreifen an den Setomustern festgehalten wird. In den eleganten Formen dieses wesentlich härteren Steinzeuges, zeigt sich aber der Geist Enshūs deutlich genug (Abb. 149).

Auch die Öfen von A s a h i y a m a bei Uji in der Provinz Yamashiro konnten schon auf eine ehrwürdige, aber ruhmlose Geschichte zurückblicken, als Enshū sie um 1645 künstlerisch entdeckte und durch den Haupttöpfer Okumura Tōsaku nach seinen Direktiven das erste Teegerät brennen ließ, schöne Nachbildungen des koreanischen Gohon, mit matten gelblich weißen Glasuren, daneben Töpfereien in der Art des ältesten Satsuma. Das A k a h a d a y a k i in Gojō, Prov. Yamato, soll von Ninsei begründet worden sein und ähnelt bis auf den sandigeren Scherben in der Tat dem ältesten Kyōyaki. Seine besten Leistungen gehen ebenfalls auf Enshūs Anregungen zurück. Beiden Öfen scheint nur eine sehr kurze Lebenszeit vergönnt gewesen zu sein; spätere Versuche einer Neubelebung sind künstlerisch ziemlich erfolglos geblieben. Die von Enshū geheiligte Werkstatt von K o s ō b e in Settsu, deren ältere Produkte so gut wie unbekannt sind, mag nur der Vollständigkeit halber erwähnt werden, weil auch sie mit Enshū in Verbindung gebracht zu werden pflegt. Der siebente Ofen des Enshū, der von Á g a n o in der Provinz Buzen ist dagegen nicht ohne Bedeutung. Angelegt wurde er 1602 von einem 1598 eingewanderten Koreaner Sonkai, der bald darauf

den Namen des neuen Wohnortes zum Familiennamen machte und den persönlichen Namen Kizō annahm. Seine Arbeiten ahmen im Anfange die koreanischen Vorbilder getreulich nach, japanisieren sich aber unter dem Einflusse Enshūs und ähneln nicht selten dem Takatoriyaki. Als 1632 Hosokawa Tadatoshi, der Herr von Buzen, die Provinz Higo erhielt, bleibt der zweite Sohn des Kizō, Magozáëmon, in Agano ansässig, während Kizō seinem Herrn in die neue Heimat folgt und sich in Yatsushiro niederläßt. Das in Europa wohlbekannte Yatsushiroyaki gehört zu den flagrantesten Anempfindungen an die koreanische Töpferei: neben Nachahmungen des Hakeme kommen die grauen Glasuren des Míshima vor, dessen Dekoration in den Ton geritzte, grau ausgelegte geometrische Muster bilden, daneben die dicken, glänzenden, grünen Glasuren des Únkaku, die mit Kranichen in Wolken in ähnlicher Technik verziert sind.

Eines weniger verdienten Rufes erfreuen sich das Bankoyaki und das Sōmayaki, mit denen diese Betrachtung des japanischen Steinzeuges beschlossen sei. Das älteste Banko, dessen Name und Art eine Schöpfung des reichen Kaufmannes und Amateurtöpfers Numanami Gozáëmon in Kuwana, Provinz Ise, später — seit 1786 — auch in Edo, ist, wäre dieses europäischen Rufes würdig. Diese Chaki strengen Charakters mit schönen geflossenen Glasuren sind aber nie für den Markt gearbeitet worden und daher in Japan von äußerster Seltenheit, in Europa so gut wie unbekannt. Das jüngere Banko, das in den europäischen Sammlungen reich vertreten ist, hat mit dem Kobanko nur den Namen gemein. Es ist ein ziemlich trauriges Produkt, das namentlich in der Form von Teekännchen, Kyūsu, nur dem gewöhnlichen Gebrauche diente. Es geht auf einen Mori Yūsetsu zurück, der um 1830 von einem Nachkommen des Gozaëmon den Stempel Banko erwarb und seiner Ware aufdrückte, ist aber später an verschiedenen Stellen der Provinz Ise, namentlich in Yokkaïchi, massenhaft hergestellt worden. Diese häufig aus verschiedenfarbigen Tonarten zusammengeknetete Ware ist meist mit Hilfe

einer äußeren und inneren Form modelliert und in ziemlich roher Weise mit Schmelzfarben bemalt.

Das Sōmayaki in Nakamura, Prov. Iwaki, verdankt seinen Ruf wohl vor allem der charakteristischen Dekoration mit dem redenden Wappen der fürstlichen Sōmafamilie, dem angebundenen Pferde, das der berühmte Maler Kano Naonobu (1607—1650) entworfen haben soll. Künstlerisch haben die Erzeugnisse dieser um 1655 von Táshiro Gorōzáëmon begründeten Öfen, ein schweres graues Steinzeug mit grauer und brauner Glasur, später auch mit farbigen Glasurflüssen, nur geringes Verdienst.

Schon bei der Betrachtung der Töpferei von Kyōto haben wir in den Produkten der Porzellanmanufakturen von Árita in der Provinz Hizen die Vorbilder für manche Arten dekorierten Steinzeuges kennen gelernt. Diese Anregungen machen vielleicht das größte Verdienst des japanischen Porzellans aus. Denn an und für sich steht es in der japanischen Töpferei sicherlich an letzter Stelle. Wir sind freilich geneigt und gewohnt, dem Porzellan schon wegen seiner technischen Vorzüge den Vorrang vor allen anderen Produkten des Töpferofens einzuräumen, vergessen aber leicht, daß technische Vorzüge künstlerische Mängel sein können. In Japan dient das Porzellan fast nur dem gewöhnlichen Haus- und Küchengebrauche der oberen und mittleren Klassen und ist deshalb fast durchweg ein Massenprodukt großer, fast fabrikmäßig betriebener Öfen, an denen eine künstlerische Persönlichkeit nicht zur Geltung, kaum zur Entwicklung kommen konnte.

Als der erste Japaner, dem die Herstellung echten Porzellans gelungen sein soll, wird der vielumstrittene Gorōdayu Shōzui (vulgär Shonzui) genannt, der im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts nach China pilgerte, um die Geheimnisse chinesischer Porzellanbereitung kennen zu lernen. Seine in ziemlicher Zahl erhaltenen Werke ähneln in jeder Beziehung dem gleichzeitigen Blauweißporzellan der chinesischen Öfen (Abb. 150) und sind höchst wahrscheinlich sämtlich in China gefertigt worden, gehören also nur im weitesten Sinne zur japanischen Keramik. In Japan selbst scheint Porzellanerde erst beinahe ein Jahrhundert später auf-

gefunden zu sein — durch den Koreaner Ri Sampei, der um 1605 die unerschöpflichen Lager von Izumiyama in der Provinz Hizen entdeckte. Dies für die Geschichte der Industrie Hizens und der Handelsbeziehungen Japans zum Auslande entscheidende Ereignis führte zur Gründung mehrerer Öfen, vor allem in Arita, einem Dorfe in holzreicher Gegend, dessen Abgelegenheit den Schutz der Fabrikgeheimnisse erleichterte. Die Manufaktur scheint trotz der großen Schwierigkeiten, die die Technik anfänglich machte, sofort großen Umfang angenommen zu haben, so daß 1637, um die Entwaldung des Bezirks und eine übermäßige Produktion zu verhindern, die Zahl der Töpferfamilien auf 155 beschränkt werden mußte, von denen keine mehr als eine Drehscheibe besitzen durfte. Der eigentliche Aufschwung setzte aber erst 1646 ein, als Sakaïda Kakiëmon und Tōshima Tokuzáëmon einem Chinesen in Nagasaki das bis dahin nur unvollkommen bekannte Geheimnis der Schmelzdekoration, wahrscheinlich aber noch manche anderen technischen Kunstgriffe absahen. Denn nicht nur die Dekoration in Schmelzfarben und Unterglasurblau, sondern auch Masse und Farbe der Glasur machen von dieser Zeit ab rasche Fortschritte, ohne indessen die Vollkommenheit der gleichzeitigen chinesischen Porzellane zu erreichen. Die Farben beschränken sich im Anfange auf Grün und Rot neben ziemlich mattem Unterglasurblau, bereichern sich aber bald um Schwarz, Gelb und Karminrot, die Marken sind meist unbedenkliche Kopien chinesischer Nienhao (Pe-

Abb. 150.
Mizusashi von Shōzui, Porzellan mit Malerei in Blau unter der Glasur. Im Kaiserl. Museum, Tōkyō. Nach Dai nihon Bijitsu Zufu.

riodennamen). Von diesen Dekorationsmitteln, zu denen gelegentlich zierliche Reliefs treten, macht die für den heimischen Markt bestimmte und geeignete Ware einen ziemlich gemäßigten Gebrauch. Um so skrupelloser werden sie auf die seit 1662 für Holland gefertigte Exportware verschwendet, jene „indianischen" Porzellane, die für das holländische Nationalvermögen wie für die europäische Keramik gleich große Bedeutung gewonnen haben.

Im Gegensatz zu dieser Handelsware, die nach dem Exporthafen Imari als Imariyaki bekannt ist, obwohl in Imari selbst nur unbedeutende Öfen bestanden, sind die Erzeugnisse der Werkstätten von Ōkōchi, etwa 12 km nördlich von Arita, stets nur für den privaten Gebrauch der Fürsten von Hizen aus der Familie Nabéshima bestimmt gewesen und — erlaubterweise jedenfalls — nicht auf den Markt gekommen. Dies Nabeshimayaki ist daher wesentlich vornehmerer Art, als die Aritaware, geht sehr vorsichtig mit dem Unterglasurblau um und beschränkt sich im Dekor auf einfache geometrische und vegetabilische Motive echt japanischen Charakters (Abb. 151). Als besonderes Kennzeichen gilt ein kammähnliches Muster in Unterglasurblau um den Fuß (Kúshidé). Das edelste aller japanischen Porzellane stammt indessen von Mikōchiyama auf der Hizen benachbarten Insel Hirado (Mikōchiyaki). Die Öfen waren von Koreanern begründet worden und lieferten seit 1712 auch gutes Porzellan, nachdem auf der Inselgruppe Amákusa vortreffliche Porzellanerde gefunden worden war, die mit der heimischen Erde vermischt ein ganz ausgezeichnetes Material lieferte. Gegen die übermächtige Konkurrenz von Hizen konnte sich die Werkstatt aber nicht behaupten, und das Blatt wandte sich erst, als der Fürst Matsūra um 1750 die Handwerker in seinen Sold nahm und nur für sein Haus beschäftigte. Dies Hiradoyaki übertrifft selbst das beste Nabeshimaporzellan in der Feinheit der Masse, der Glasur und der Formen. In der Dekoration, die keine Schmelzfarben, gelegentlich aber farbige Glasurflüsse und häufig Reliefzierat verwendet, spielt das figürliche Element eine große Rolle. Berühmt sind vor allem die spielenden Chinesenkinder (Karako), die zu dreien, fünf und — bei den besten Stücken — sieben grup-

Abb. 151.
Porzellanteller, in Schmelzfarben und Unterglasurblau mit Ahornblättern in Wellen dekoriert. Ōkōchi. Hamburg, Museum für Kunst u. Gewerbe.

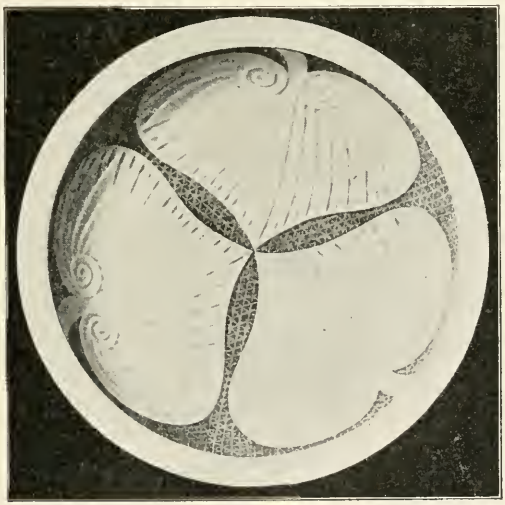


Abb. 152.
Porzellanteller mit dem Aoiwappen in Relief auf blauweißem Korbmuster. Mikōchi. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

piert werden. Die Zeichnung in Scharffeuerblau ist feiner, die Farbe des Blau aber kräftiger als in Ōkōchi. (Abb. 152)

Neben Hizen und dem ganz eklektischen Kyōto ist die Provinz Kaga, das Reich der mächtigen Familie Máëda, die Hauptstätte der japanischen Porzellanindustrie. Ihr Ruf ist fast ausschließlich auf die Erzeugnisse der Öfen von Kutani im Enumakreise gegründet, die um 1640 auf Veranlassung des Daimyō von Daishōji, Maëda Toshiharu, errichtet wurden, aber erst um 1650 zu einiger Blüte kamen, als Gotō Saíjirō nach vierjährigem Studium in Hizen die Geheimnisse von Arita zu bemeistern gelernt hatte. Die Werkstätten erhoben sich trotz der mangelhaften Masse, der schlechtesten und unreinsten aller japanischen, bald auf eine sehr anständige künstlerische Höhe. dank der Mitwirkung des vorzüglichen Malers Kúzumi Morikage und dank der Schönheit der Glasuren. Ihre Harmonie bestimmt ein prächtiges Grün, das der Ware den Namen gegeben hat (Aokutani), daneben finden sich Gelb und Purpur. Charakteristisch sind die schwarzen Umrißlinien unter der Glasur. Eine zweite mehr aritaähnliche Art des „Kokutani" verwendet außer diesen Farben auch noch Rot, Silber und Gold (Kinrande). Malerei in Gold auf rotem Grunde in der typischen Yungloart (vgl. S. 129) bildet noch die Ausnahme, dient aber häufig als Einfassung der Bildmedaillons. Nach dem Tode Saijirōs ist die Produktion aufgegeben und erst 1824 von Yoshidaya Dénemon wieder aufgenommen worden, der 1827 nach dem bequemer gelegenen Orte Yamashiro übersiedelte. Der neue Ofen lieferte Porzellan im Stile des alten Kutani, außerdem aber ein auf elfenbeinfarbenen Glasuren in Kutaniart bemaltes Steinzeug. Der Nachfolger des Denemon wird 1835 Miyamotoya Ríëmon, der mit Hilfe des Malers Iidaya Hachirōemon besonders die Malerei in Gold auf Rot zur Blüte bringt — angeblich nach chinesischen Rezepten. Die Vollendung dieser Technik scheint aber erst Eiraku Zengorō (Wazen, vgl. S. 129) gebracht zu haben, der 1857 von den Nachfolgern des Riëmon, Mifuji Búnjirō und Fujikake Yasoki, aus Kyōto berufen wurde und fünf Jahre in Yamashiro arbeitete.

Neben diesen Kutaniöfen haben seit dem Ende des 18. Jahrhunderts in der Prov. Kaga noch eine ganze Reihe betriebsamer Ateliers bestanden, unter denen die von Rendaiji im Nōmikreise hervorragen. Hier wurde von Matsumoto Kikusáburō, Awauda Génemon u. a. ein graues, porzellanähnliches Steinzeug gefertigt, dessen grüne Glasurflüsse mit dem schönsten Aokutani wetteifern. Dem Porzellan, das heute in den zahlreichen größeren und kleineren Fabriken der Provinz Kaga gebrannt wird, steht der stolze Name Kutani, unter dem es den Markt überschwemmt, schlecht an. Es ist schäbige Exportware, die mit dem alten Kutani nur den Handelsnamen, einige technische Eigenheiten und die geographische Lage gemein hat.

Textilien, Arbeiten aus Holz und ähnlichen Stoffen.

Eine Geschichte der japanischen Textilkunst, der reichsten und glänzendsten, die die Welt gesehen, kann hier schon aus Gründen des Raumes nicht gegeben werden. Außerdem wäre sie von Grund aus aufzubauen. Denn bisher ist sie weder in Japan noch in Europa auch nur versucht worden, obwohl sie dem Forscher die reichsten Ergebnisse verspricht.[1] Für den Sammler kommen bei der Seltenheit älterer Stoffe fast nur die Webereien der Tokugawazeit in Betracht, in erster Linie die reichen Frauengewänder, das lose übergeworfene U c h i k a k e , das eigentliche Übergewand U w a g i und das Prachtstück der Frauenkleidung, der etwa 4 m lange, mehrmals um den Körper gewundene, hinten in einer großen Schleife zusammengebundene Gürtel, O b i.[2] Ein Kapitel für sich bilden die noch reicheren Gewänder, die bei den Aufführungen des lyrischen N ō - Dramas getragen werden, und deren mannigfache Gattungen man unter dem allgemeinen Ausdruck Nōishō begreift. Zur buddhistischen Kultkleidung gehört vor allem der Priestermantel K e s a , eine rechteckige Decke von ziemlicher Größe, die um die Schultern geschlagen wird. Um, zum Scheine wenigstens, dem Gebote zu folgen, nach dem Lumpen das würdigste

[1] Verneuil, étoffes japonaises, Paris 1910, enthält wahrhaft vollendete farbige Aufnahmen japanischer Stoffe — meist geringsten Wertes und ohne den leisesten Versuch einer historischen Anordnung oder technischen Beschreibung.

[2] Tsuda, Ancient costumes of the Tokio Imperial Museum. Internationales Archiv für Ethnographie Bd. 19.

Gewand des Priesters bilden, werden sie aus Flicken zusammengenäht — aber aus Flicken kostbarsten Brokats. Die in den Tempeln aufgehängten Banner (H a t a) und die mannigfachen Vorhänge, die das Heilige dem profanen Auge verhüllten, ehrten die Gottheit durch erlesene Pracht. Einem Gebrauche der letzten Jahrhunderte, Geschenke in kostbare Seidentücher gehüllt zu übersenden, danken die Geschenkdecken, F ú k u s a , ihre Entstehung.

Die Geschichte der Textilkunst, wie der Seidenzucht, die ihr das Hauptmaterial lieferte, verliert sich im Dunkel des prähistorischen Japan. Die eigentliche Kunst der Weberei ist sicherlich erst zu Beginn der historischen Zeit, zunächst von Koreanern, dann von Chinesen ins Land gebracht worden. Schon gegen Ende des 7. Jahrhunderts aber übertreffen die Schüler in mancher Beziehung ihre Meister: die japanischen Seidengewebe aus verschiedenfarbigen Fäden (N í s h i k i) und Seidendamaste (A y a) finden in China selbst Bewunderer und Käufer. Auch die Kunst der Stickerei treibt gleich im Anfange prächtige Blüten und wird in den Händen der kunstgeübten Damen des Hofes bald förmliche Nadelmalerei, die so umfängliche Werke schafft, wie das Paradiesesbild im Kloster Chūgūji, eine Arbeit des Hofes zum Gedächtnis des eben verstorbenen Prinzen Shōtoku Taishi. Ornamentik und Technik der Gewebe dieser Zeit, die in nicht geringer Zahl im Tempel Hōryūji erhalten sind, zeigen allerdings kaum e i n e n japanischen Zug. Muster und Farben erinnern eher an koptische Stoffe, als an jüngere japanische, und in dem berühmten Shitennōfragment (Abb. 153), das ursprünglich zu einer Hata gehörte, ist sogar der größte und am besten erhaltene Sassanidische Stoff überliefert. Man würde das Gewebe mit dem Motive königlicher Löwenjäger auf Flügelrossen und der ganz „klassischen" Ornamentik des Grundes unzweifelhaft für ein vorderasiatisches Erzeugnis halten, wenn nicht die chinesischen Schriftzeichen auf den Decken der Pegasoi es sicherlich nach Ostasien wiesen. Daß es freilich in Japan gearbeitet ist, ist keineswegs bewiesen, unzweifelhaft ist es aber in Japan mehrfach nachgebildet worden.

In der Periode Tempyō stehen alle Künste des Webers in höchster Blüte, wie die zahlreichen, oft wunderbar erhaltenen

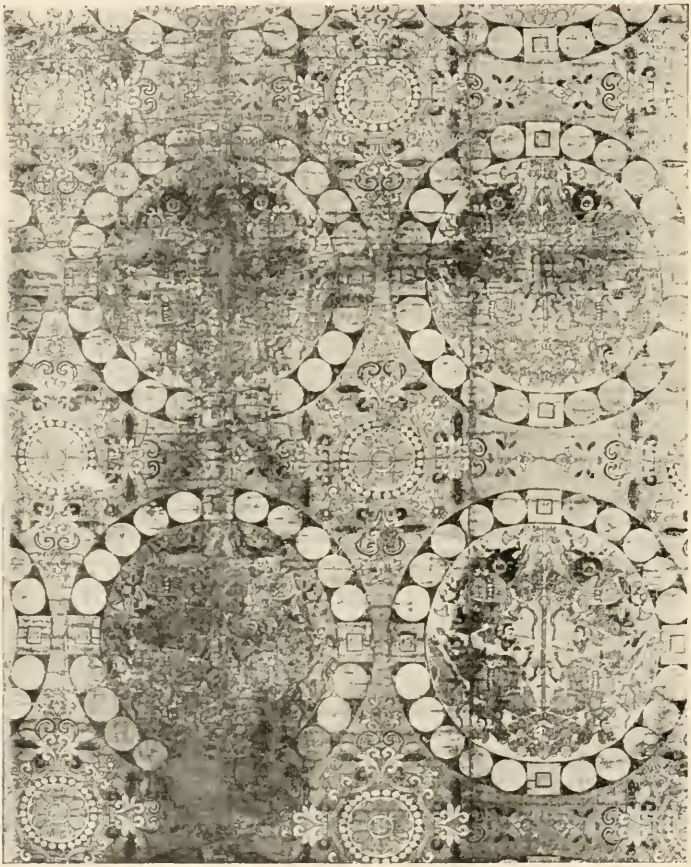


Abb. 153.

Teil eines Tempelbanners, Nishiki. Löwenjagd von Reitern auf Flügelrossen. Im Hōryūji, Nara. Nach Japanese Temple Treasures.

Stoffe des Shōsōin beweisen. Gegenüber der Färbetechnik dieser Zeit hat das jüngere Japan sogar technische Einbußen erlitten.

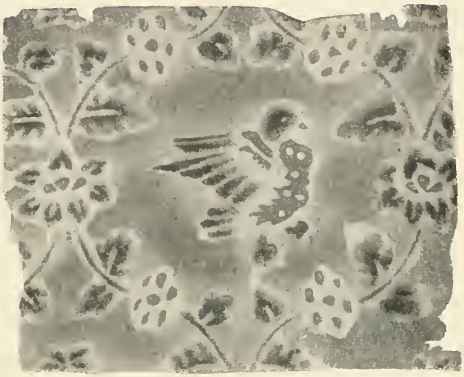


Abb. 154.
Stoffabschnitt, Seide, in Rōkechitechnik gefärbt. Im kaiserl. Museum, Tōkyō. Nach Kokkwa H. 12.

Das Kōkechi zwar — oder, wie es heute heißt, Shiborizome —, wobei die Muster mit Fäden abgebunden und so vom Farbstoff freigehalten werden, und das Kyōkechi, heute Itajime, bei dem das Muster mit Holzschablonen gefärbt wird (Abb. 155), werden auch in moderner Zeit meisterhaft geübt. Das Rōkechi dagegen, ein dem Batiken verwandtes Verfahren, bei dem alle Stellen mit Wachs abgedeckt werden, die den Farbstoff nicht aufnehmen sollen, ist seit mehr als einem Jahrtausend in Japan wie im eigentlichen China außer Gebrauch gekommen (Abb. 154). In der Tempyōzeit wetteifern Kyōkechi und Rōkechi sogar mit der Malerei und schaffen in den Dekorationen mehrteiliger Setzschirme (Byōbu), ohne je ihrer Technik Gewalt anzutun, Bilder von einer monumentalen Größe, die in der ganzen japanischen Kunst ihresgleichen sucht (Abb. 156). Auch die Wollteppiche, die in dieser Zeit bei großen Gebetsversammlungen die Wände des

Abb. 155.
Stoffabschnitt, Seide, in Kyōkechitechnik. Im kais. Museum, Tōkyō. Nach Kokkwa H. 12.

Saales verhüllten, haben keine Analogie in dem späteren Japan, das erst am Ende des 16. Jahrhunderts dem Auslande Schätzung und bescheidenen Gebrauch der Teppiche ablernte (Abb. 157).

Abb. 156.
Teil eines Setzschirmes (Byōbu), Rōkechi. Im Shōsōin, Nara. Nach Tōyei Shukō. $^{1}/_{16}$ n. Gr.

In der Fujiwarazeit, deren üppiges Luxusbedürfnis sich am freiesten in prunkender Kleidung ausleben konnte, scheint die Weberei kaum technische Fortschritte gemacht zu haben. Nur eine zunehmende Japanisierung des Ornaments ist unverkennbar. Die erhaltenen Stoffe dienten fast ausschließlich dem Kultus und zeigen daher eine größere Strenge des Stils, als nach den gleichzeitigen Bildern für die weltliche Tracht anzunehmen ist (Abb. 158—159). Noch im 14. Jahrhundert aber tauchen die sassanidischen Vorbilder, die die Ornamentik der ältesten Zeit so wesentlich bestimmten, gelegentlich wieder auf (Abb. 160). Ohne ausländische Muster ist es ja auch in dieser Zeit nicht abgegangen, und, wie die ausschließliche Verwendung chinesischer Stoffe für die Montierung der edelsten Kakemono und für die Beutel der Chaire lehrt, sind sie es, die immer noch am höchsten geschätzt werden (Meibutsukire, kire = Stoff). Die zweite Hälfte der Ashikagaperiode und die Zeit Hideyoshis sieht die Blüte der Nōspiele und damit auch der Nōgewänder, auf die die ganze Fülle der damals gerade ungemein bereicherten Techniken des Webers verschwendet wird (Abb. 161). Das Zentrum der Weberei ist der Hafen Sakai in der Provinz Izumi, wo zahlreiche Chinesen die Japaner in die Lehre nehmen und manche neue Webearten einführen, wie den eigentlichen Goldbrokat (Kinran), Karaori-Nishiki (Nishiki chinesischer Webart, d. h. mit flott-

liegenden Fäden) — für Nōkleider sehr beliebt —, Donsu, eine besonders reiche Art Seidenbrokats, Shusu (Satin), Tsuzure-Nishiki (eine Art Gobelinwirkerei) usw. Auch spanische und holländische Techniken werden hier, wie in Kyōto nachgebildet, in dessen Bezirk Nishijin noch zu Lebzeiten Hideyoshis die meisten

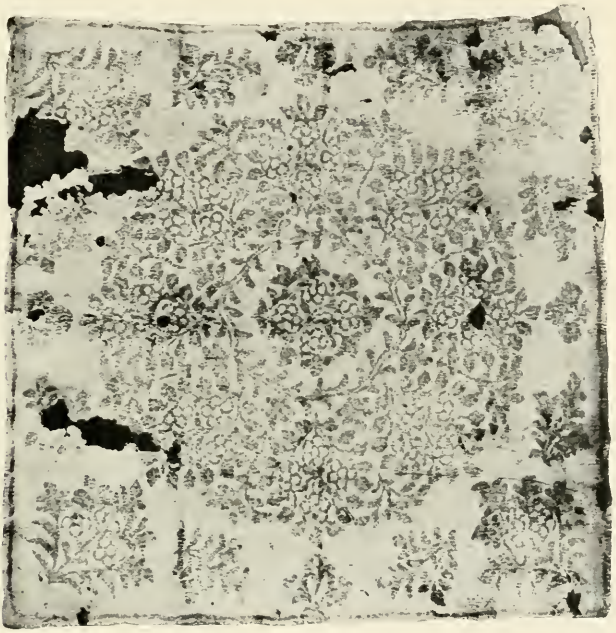


Abb. 157.
Wollteppich im Shōsōin, Nara. Nach Tōyei Shukō. $^1/_{15}$ n. Gr.

Weber übersiedeln. Noch heute wiegen die Arbeiten dieses Stadtteils künstlerisch und technisch die ganze übrige Produktion Japans auf. Die Verfeinerung der Technik geht ins Ungemessene, wie schon der technische Wortschatz des japanischen Webers beweist, für dessen Übersetzung das technische Wörterbuch des Europäers vollkommen versagt. Die Ornamentik gewinnt erst jetzt die malerische Freiheit, an der wir zuerst die Kunst der Japaner zu be-

wundern gelernt haben (Abb. 162), und ein Meister wie Kōrin dünkt sich nicht zu gut, für die Frauen seiner Freunde Gewänder mit wunderbaren gemalten Dekorationen zu schmücken. Heute noch waltet in der Weberei Japans, besonders Kyōtos, trotz Jacquard-Webstuhl und Fabrikbetrieb, ein erlesener Geschmack, so redlich sich Europa und Amerika bemühen, durch Bewunderung

Abb. 158.

Teil einer Priesterschärpe des Priesterprinzen Shōshin, Nishiki. Anfang des 11. Jahrhunderts. Im Tempel Ninnaji bei Kyōto. Nach Kosei Chōshō.

und Bestellung unmöglicher „Kimono“ und widerlicher „Screens“ mit schreienden und ganz untextilen Dekorationen in den buntesten Techniken den eingeborenen Sinn für Harmonie zu zerstören. Daß der Einfluß des Auslandes nicht ganz gering geblieben ist, beweist freilich das Sinken des Geschmacks, das im Wechsel der Moden in Japan von Jahr zu Jahr deutlicher wird. —

In dem möbellosen japanischen Zimmer ist für die Kunst des Tischlers und Marquetiers naturgemäß kein Platz. Seine edelsten

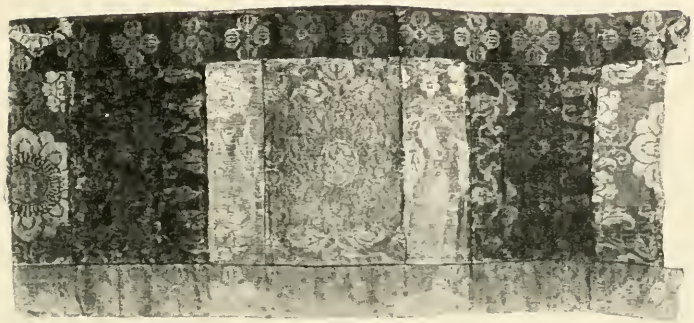


Abb. 159.

Teil eines Tempelbanners, Yamatonishiki (japanisches Nishiki). Muster: Lotosblüten, Ranken und buddhistische Symbole. 11./12. Jahrhundert.

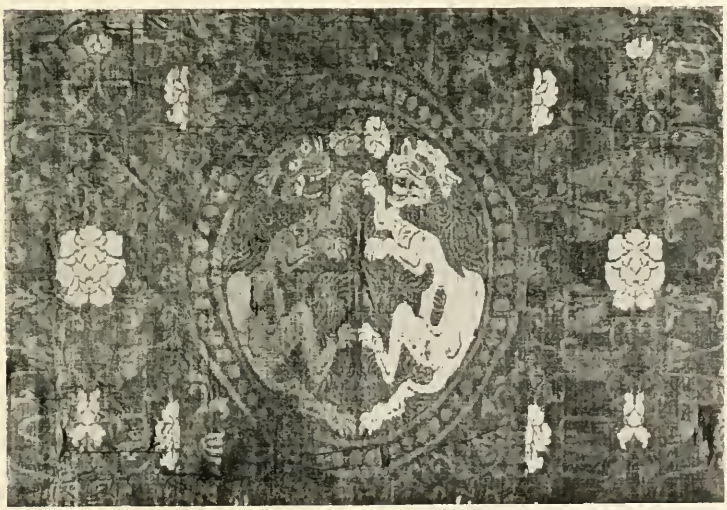


Abb. 160.

Teil des Behanges einer Tanzbühne, früher im Tempel Tōji, Kyōto. Um 1335.

Arbeiten verschwinden, wie wir oben sahen, unter der glänzenden Decke, mit der Nurishi und Makiëshi sie bekleiden. Nur die japanischen Schränkchen, Tansu, beweisen gerade durch ihre Einfachheit das natürliche Gefühl für das Wesen des Stoffes und die Gebote der Zweckmäßigkeit, das alles japanische Handwerk aus-

Abb. 161.

Nōgewand aus violettem durchsichtigen Seidenstoff, mit eingewebtem Muster von Blüten und Blättern der Kiri (Paulownia Imperialis) in Gold. Ende des 16. Jahrhunderts.

zeichnet. Merkwürdigerweise sind aber gerade in ältester Zeit auch in Japan alle Künste des Holzes zu einer Vollendung ausgebildet worden, die auch in Europa kaum ihresgleichen findet. Im Shōsōin ist heute noch Gerät mannigfacher Art erhalten, das eine vollkommene Beherrschung aller technischen und künstlerischen Kräfte des Holzes offenbart. Auch der flüchtigste Überblick des japanischen Kunstgewerbes kann an diesen Meisterwerken nicht

wortlos vorübergehen, obwohl kein europäischer Sammler die geringste Aussicht hat, je eines zu besitzen. Eines der zierlichsten Stücke ist ein Kleiderständer aus Sandelholz (Shitan) mit Elfenbeineinlagen (Abb. 163), eine Arbeit, die den feinsten Sinn für die Schönheit der Linie und des Materials verrät. Einige Spielbretter

Abb. 162.
Gewand für das Nōspiel, mit einem Iristeich in reichen Farben, Gold und Silber. Karaori. Um 1700.

(Abb. 164 und 165) und Kästen mit Intarsia von mannigfach gefärbten Hölzern, Elfenbein und dergleichen stellen sich würdig daneben. In den Musikinstrumenten vollends, deren das Shōsōin noch eine überraschend große Zahl besitzt, ist das Gefühl für Stoff und Form auf das höchste gesteigert: die Biwa, deren Unterseite Abb. 165 zeigt, gehört zu den höchsten Offenbarungen schöpferischen Menschentums. Ein ähnlicher Geist selbstverständlicher

und natürlicher Schönheit lebt aber auch in dem schlichten, oft ganz unverzierten Holzgerät dieser Zeit, wie in den wahrhaft klassischen Pinseln des Shōsōin. Nur im Dienste des Chanoyu haben spätere Zeiten ähnliches geschaffen. Aber selbst die schönsten Bambuskörbe, hölzernen Wasserlöffel, Tische für Teegerät (Abb. 167), wie sie Rikyū, Enshū und ihre Leute geschaffen haben, erscheinen daneben beinahe absichtlich und gesucht.

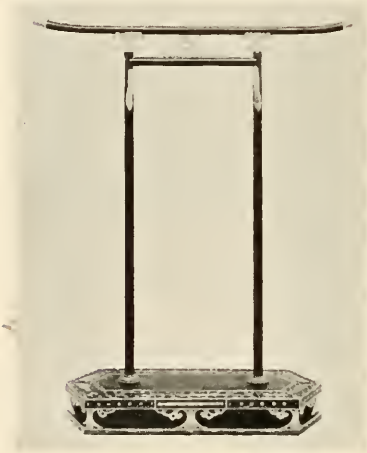


Abb. 163.
Kleiner Kleiderständer, Sandelholz mit Elfenbeineinlagen. Im Shōsōin, Nara. Nach Tōyei Shukō. 1/9 n. Gr.

Während diese Holzarbeiten in Europa fast unbekannt sind, gehören die kleinsten japanischen Geräte aus Holz und verwandten Stoffen, die Nétsuke,[1] neben den Farbenholzschnitten zu den besonderen Lieblingen unserer Sammler japanischer Kunst. Im Grunde genommen sind sie nichts weiter als Knöpfe oder Knebel, die dem taschenlosen Japaner das kleine unentbehrliche Gerät, wie das Inrō (s. S. 18), Tabakstasche und Pfeifenfutteral (Tabakoïre und Kiseruzutsu), Taschentuschzeug u. dgl. an einer unter dem Gürtel durchgezogenen Schnur tragen halfen. Diese Schnur wird häufig durch ein verschiebbares Knöpfchen, das Ójime, zusammengehalten. Von den vollrunden Netsuke, kleinen plastischen Bildwerken, die stets eine Bohrung für die durchlaufende Trageschnur zeigen,

[1] Vgl. die vortreffliche Arbeit von Brockhaus: Netsuke. 2. Aufl. Leipzig 1909.

wenn nicht die Art der plastischen Ausarbeitung ohnehin der Schnur Raum läßt, unterscheidet man die Manjū und Kagamibuta von flacher Scheibenform. Die Manjū be-

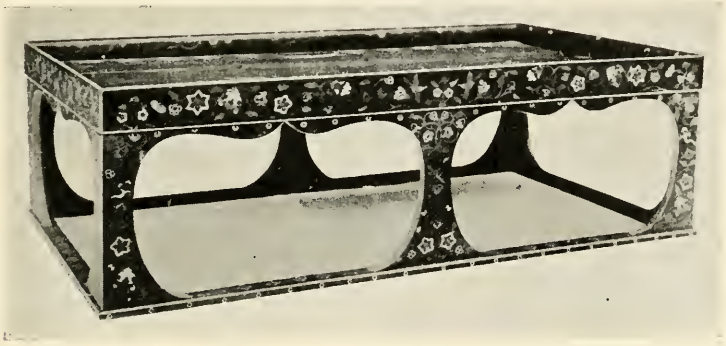


Abb. 164.

Spielbrett (Sugoroku), Sandelholz mit Intarsia. Im Shōsōin, Nara. Nach Tōyei Shukō. $^2/_9$ n. Gr.

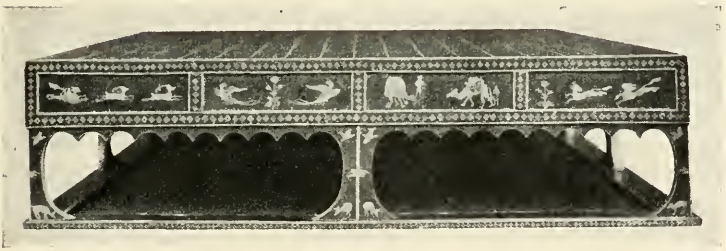


Abb. 165.

Schachbrett, Sandelholz mit Intarsien. Im Shōsōin, Nara. Nach Tōyei Shukō. $^1/_4$ n. Gr.

stehen meist aus zwei aufeinander passenden Stücken, durch die die Schnur so läuft, daß sie aneinander festgehalten werden, die Kagamibuta aus einem ausgehöhlten und durchbohrten Stück Elfenbein mit einer metallenen Verschlußplatte, an deren Innenseite die Trageschnur befestigt ist. Während die Kagamibuta fast

immer den Miniaturkünstlern des Metalls, vor allem des Schwertschmucks zufallen, sind die Hauptmaterialien der Netsuke und Manjū Holz, z. B. des Buchsbaums (Tsugi), bemalt oder unbemalt, auch gelackt, Elfenbein, Horn und dergleichen Stoffe. Ton, Steine und Metalle verschwinden dagegen.

Abb. 166.
Unterseite eines Saiteninstruments (Biwa), Sandelholz mit Intarsia. $^1/_{11}$ n. Gr.

Die Geschichte der Netsuke läßt sich nicht über den Anfang des 17., höchstens das Ende des 16. Jahrhunderts hinaus verfolgen; denn die Netsuke, die dem Besitze der großen Staatsmänner des 16. Jahrhunderts zugeschrieben werden, sind wohl ausnahmslos apokryph. Wahrscheinlich eine Entlehnung aus China, wo ähnliche kleine Schnitzwerke heute noch in Gebrauch sind, sind die Netsuke doch erst in Japan reich und mannigfaltig ausgebildet worden. Die ältesten Arbeiten, die heute in modernen Kopien und Nachempfindungen den Markt überschwemmen, sind verhältnismäßig groß und ungefüge — wie noch später die Riesennetsuke der Ringer — und beschränken sich auf Darstellungen chinesischen Charakters. Auch Shūzan in Ōsaka (Mitte 18. Jahrh.), der erste Klassiker der Netsuke, die für ihn aber nur Nebenarbeit neben seiner Malerei waren, hält an diesem Stile fest (Abb. 168 c, d). Erst zu seiner Zeit scheint aber die Netsukekunst wirklich populär und gewissermaßen hoffähig geworden zu sein, so daß die Maskenschnitzer der Demefamilien sich nicht scheuten, ihre Kunst auf Netsuke anzuwenden, und ein Meister des Schwertschmuckes wie Hamano Shōzui (Abb. 168 b, vgl. S. 94) und andere seines und besseren Schlages sich gelegentlich an Netsuke versuchten. Die

große Zeit des Netsuke aber führt erst die nächste Generation herauf — Shūgetsu und Miwa, beide Stammväter gleichnamiger Künstlerfamilien. Minkō in Tsu (Prov. Ise), der wegen seiner Stiere berühmte Tomotada in Kyōto, Tametaka in Nagoya und vor allem Issai (Abb. 168 a). Sie sind es wohl,

Abb. 167.
Kleiner Tisch für Teegerät aus Eichenholz, angeblich aus dem Besitz des Kobori Enshū. 1/5 n. Gr.

die den zierlichen Kleinplastiken jenes echt japanische Leben eingehaucht haben, das der Europäer bewundert. Unter den Hunderten und Tausenden von Schnitzern des 19. Jahrhunderts nehmen die Mitglieder der Okadafamilie Hōhaku (1754—1824) und Hōkyū († 1826) in Nara mit ihren Darstellungen von Nōfiguren eine Sonderstellung ein, während der häufig als Netsukeschnitzer genannte Toën (1820—1894) ein Bildhauer großen

Stils war, dem die Netsukekunst nur einen Zeitvertreib bedeutete. Heute ist sie tot, nicht allein, weil keine Netsuke mehr gebraucht werden, sondern weil ihr natürliches Stilgefühl dahin ist. Die alten Meister haben das schwierige Problem, einem Knopf, der sich weich in die Hand und ins Gewand schmiegen muß, die Form eines plastischen, oft recht bewegten und komplizierten

a b c d

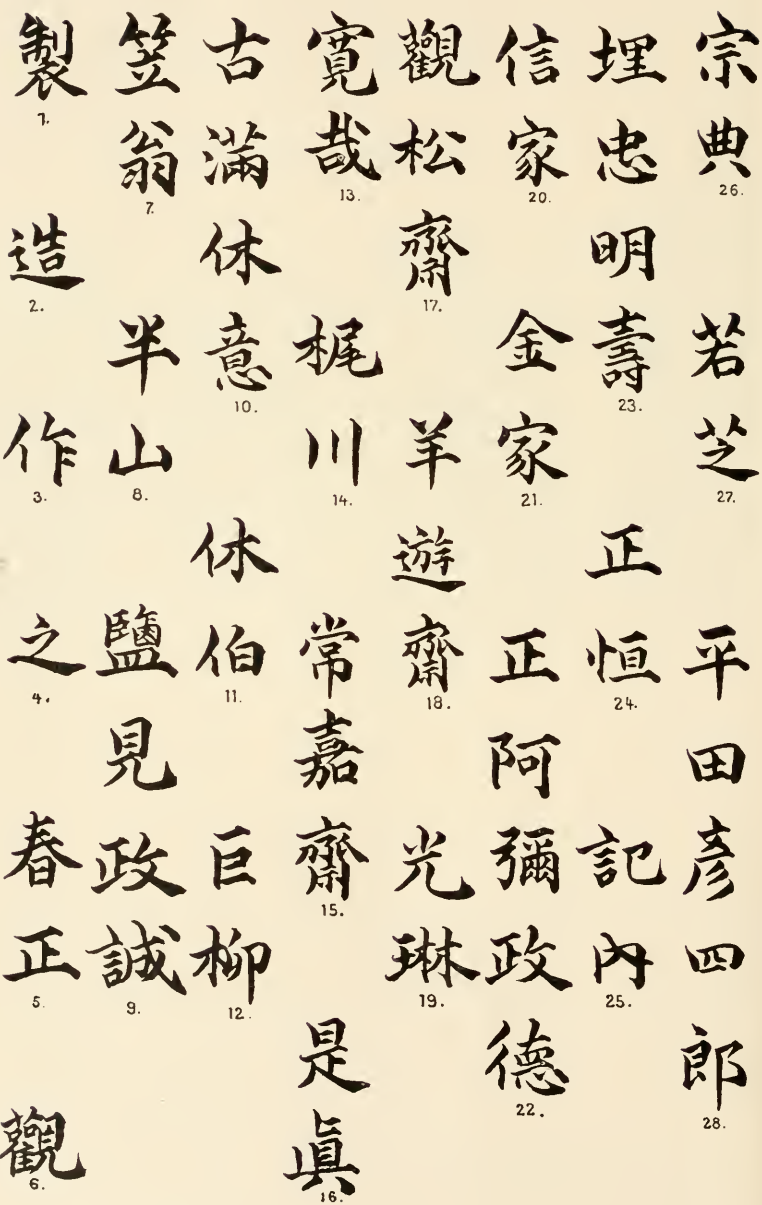
Abb. 168

Netsuke, Holz. a) Tanuki (Viverrenhund), der sich in einen Menschen verwandelt. Von Issai. b) Teufel mit Spiegel. Von Hamano Shōzui. c) Zauberer (Sennin) in Wolken. d) Zauberer. Von Shūzan. a, d) Frühere Sammlung Hirase in Ōsaka; b, c) Kais. Museum, Tōkyō. Nach Dai Nippon Teikoku Bijitsu Ryakushi.

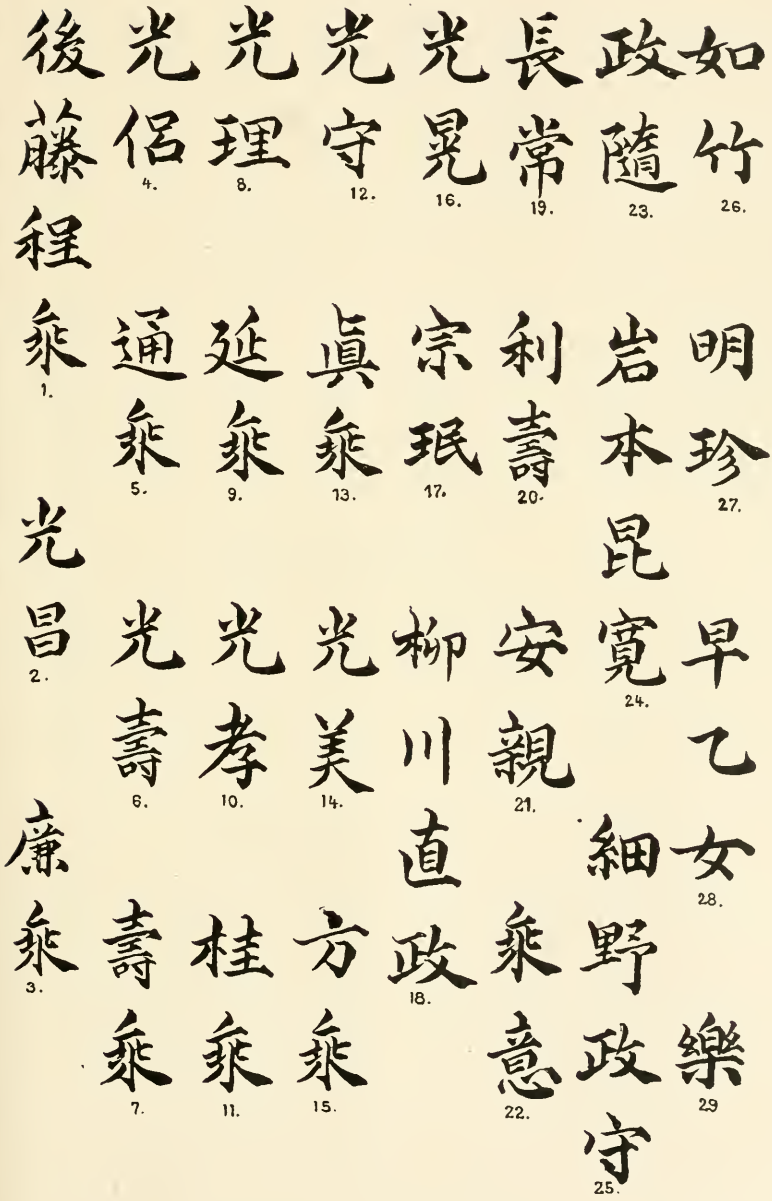
Bildwerkes zu geben, meisterlich gelöst. Das große technische Können des modernen japanischen Schnitzers, der sich der Zwecklosigkeit seiner Arbeit durchaus bewußt ist, wird heute durch widerwärtige Okimono von europäischem Charakter und durch Fälschungen alter Meisternetsuke — die schon bei Lebzeiten der Künstler von äußerster Seltenheit waren — vollkommen angemessen ausgenutzt.

Bezeichnungen und Marken nebst einigen Bemerkungen.

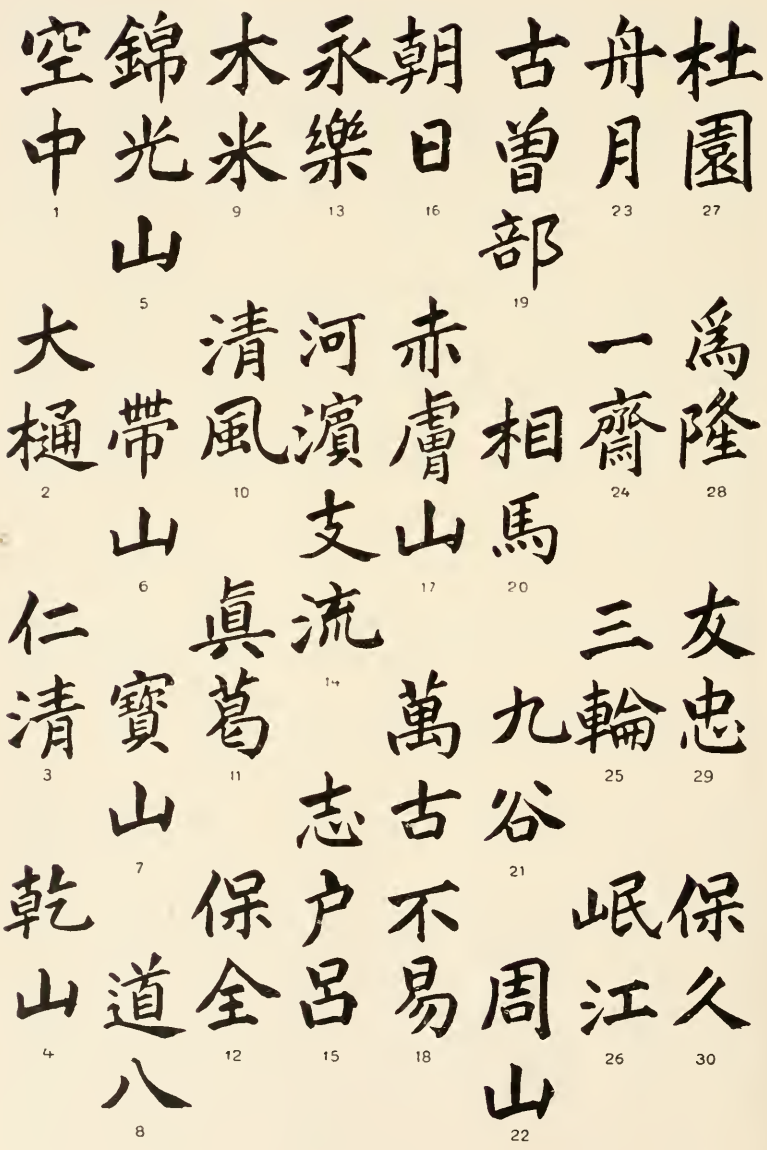
I.


宗典 26.
若芝 27.
埋忠明壽 23.
正恒 24.
平田彦四郎 28.
信家 20.
金家 21.
記内 25.
觀松齋 17.
羊遊齋 18.
正阿彌政德 22.
寛哉 13.
梶川 14.
光琳 19.
古滿休意 10.
休伯 11.
常嘉齋 15.
巨柳 12.
笠翁 7.
半山 8.
是眞 16.
製 1.
造 2.
作 3.
鹽見政誠 9.
之 4.
春正 5.
觀 6.

II.


後藤程乘 1.
光昌 2.
廉乘 3.
光侶 4.
通乘 5.
光壽 6.
壽乘 7.
光理 8.
延乘 9.
光孝 10.
桂乘 11.
光守 12.
眞乘 13.
光美 14.
方乘 15.
光晃 16.
宗珉 17.
柳川直政 18.
長常 19.
利壽 20.
安親 21.
乘意 22.
政隨 23.
岩本昆寬 24.
細野政守 25.
如竹 26.
明珍 27.
早乙女 28.
樂 29

III.


杜園 27
舟月 23
古曽部 19
朝日 16
永樂 13
木米 9
錦光山 5
空中 1
爲隆 28
一齋 24
相馬 20
赤膚山 17
河濱支流 14
清風眞葛 11
帶山寶山 7
大樋 2
友忠 29
三輪 25
九谷 21
萬古不易 18
志戸呂 15
保全 12
仁清 3
道八 8
乾山 4
保久 30
岷江 26
周山 22

IV.

I.

1. sei su } fecit.
2. 3. tsukuru }
4. kore = dies, den Zeichen 1—3 nachgestellt, aber gelesen kore wo sei su oder tsukuru.
5. Shunshō S. 47.
6. Kwan, andere Bezeichnung des
7. Ritsuō S. 48.
8. Hanzan S. 48.
9. Shiomi Masazane S. 49.
10. Koma Kyūi S. 50, A. 1.
11. Kyūhaku S. 50, A. 1.
12. Kyōryū S. 50, A. 1.
13. Kwansai S. 50, A. 1.
14. Kajikawa S. 50, A. 2.
15. Jōkasai S. 50.
16. Zeshin S. 50.
17. Kwanshōsai S. 50.
18. Yōyūsai S. 50.
19. Kōrin S. 50.
20. Nobuiye S. 80.
21. Kanaiye S. 79.
22. Shōami Masanori S. 84.
23. Umetada Myōju S. 84.
24. Masatsune S. 84.
25. Kinai S. 85.
26. Sōten S. 86.
27. Jakushi S. 86.
28. Hirata Hikoshirō S. 86.

II.

1. Gotō Teijō
2. Mitsumasa
3. Renjō
4. Mitsutomo
5. Tsūjō
6. Mitsunaga
7. Jujō
8. Mitsutada
9. Enjō
10. Mitsutaka
11. Keijō
12. Mitsumori
13. Shinjō
14. Mitsuyoshi
15. Hōjō
16. Mitsuaki

} S. 91, A. 1.

17. Sōmin S. 92.
18. Yanagawa Naomasa S. 93.
19. Nagatsune S. 93.
20. Toshinaga S. 93.
21. Yasuchika S. 93.
22. Jōi S. 93.
23. Shōzui S. 94.
24. Iwamoto Konkwan S. 94.
25. Hosono Masamori S. 94.
26. Jochiku S. 94.
27. Myōchin S. 78, 96.
28. Saotome S. 96.
29. Raku S. 119 ff.

III.

1. Kūchū S. 122.
2. Ohi S. 120.
3. Ninsei S. 122, das zweite Zeichen allein in Sechseck Rokubei I, in doppeltem Sechseck Rokubei II S. 128.
4. Kenzan S. 125.
5. Kinkōzan S. 127.
6. Taizan S. 127.
7. Hōzan S. 127.
8. Dōhachi S. 128.
9. Mokubei S. 128.
10. Seifū S. 129.
11. Makuzu S. 129.
12. Hōzen S. 129.
13. Eiraku S. 129.
14. Kahin Shiryū, Bezeichnung des Hōzen S. 129.
15. Shidoro S. 138.
16. Asahi S. 138.
17. Akahadayama S. 138.
18. Banko Fuëki (für Arbeiten des Gozaëmon) S. 139.
19. Kosōbe S. 138.
20. Sōma S. 140.
21. Kutani S. 144.
22. Shūzan S. 158.
23. Shūgetsu
24. Issai
25. Miwa
26. Minkō
27. Toën
28. Tametaka
29. Tomotada
30. Hōkyū

} S. 159.

IV. Marken.

1.—3. Shimbei S. 116.
4. Chōjū S. 116.
5.—6. Kōzon S. 116.
7.—8. Chōzon S. 116.
9. Kōzon S. 116.
10. Sōhaku, Shumpaku, Sōhan, Tahei S. 116.
11. Tomojū S. 115.
12. Moëmon S. 116.
13. Dōmi S. 116.
14. Dōyū S. 116.
15. Sōemon, Sōbei S. 116.
16. Ichiëmon S. 116.
17. Hanshichi S. 114.
18. Rokubei S. 114.
19.—20. Kichiëmon S. 115.
21. Jihei S. 115.
22. Hachirōji S. 114.
23. Sakai S. 114.
24. Motozō S. 114.
25. Kinkurō S. 115.
26. Jōhachi S. 115.

Diesen Bezeichnungen und Marken sei die notwendige Bemerkung hinzugefügt, daß es keinen besseren Weg gibt, sich eine minderwertige Sammlung anzulegen, als auf Marken zu sehen. Es gibt unzweifelhaft auch echte Bezeichnungen. Aber der Sammler sollte eher das Unbezeichnete dem Bezeichneten vorziehen, und das Bezeichnete nicht wegen, sondern trotz seiner Signatur erwerben. Die Arbeiten der älteren Zeit sind fast immer unbezeichnet, wie die Arbeiten der jüngeren Hofkünstler, die nur für einen ganz kleinen Kreis von Personen arbeiteten, wie die Arbeiten der wirklich großen Meister, die meinten, daß ihre Arbeit selbst Bezeichnung genug sei. Daß auch gute und echte Tsuba häufig bezeichnet sind, mag auf dem Charakter des Tsuba als Waffe beruhen, bei der gewisse notwendige und zunächst unsichtbare Eigenschaften durch den Namen garantiert wurden — wie denn die Schwerter so gut wie immer, wenn auch nicht immer echt, und das Spielzeug der Gotō fast nie bezeichnet sind.

Bezeichnungen sind um so sicherer falsch, je mehr sie bedeuteten, wenn sie echt wären. Namen wie Ninsei, Kōrin, Kenzan, Ritsuō, Sōmin, Jōi, Toshinaga, Yasuchika, Kanaïye, Nobuiye, Miwa, Tomotada sind zu allen Zeiten mit einer Naivetät mißbraucht worden, die nur in der Naivetät der gläubigen und glück-

lichen Besitzer ihresgleichen findet. Es steht vollkommen fest, daß fast alle bedeutenden Meister außerordentlich langsam und entsprechend wenig geschaffen, und daß die Japaner ihre Arbeiten zu allen Zeiten sehr hoch geschätzt haben — mit Ausnahme einer kurzen Periode, während der die europäischen Sammler an allem Guten sorgfältig vorbeigegangen sind. Die Japaner haben sicherlich weniger Denkmäler ihrer Kunst in das Ausland gehen lassen, als irgend eines der europäischen Völker. Was danach von den Tausenden signierter Meisterwerke in unseren Sammlungen zu halten ist, ergibt sich von selbst.

Eine Bezeichnung beweist an sich für die historische Stellung und künstlerische Qualität eines Kunstwerkes gar nichts. Sie gibt nicht einmal einen sicheren terminus post quem für das Werk, da es sehr wohl mit einer späteren Bezeichnung versehen sein kann. Sie überführt, auch wenn sie als falsch erkannt ist, ihren Träger noch nicht der Fälschung, da durchaus gute und echte Werke durch falsche Bezeichnungen verbessert sein können. In Japan sind, im Gegensatze zu Europa, das — mit Ausnahme gewisser Waffen — wenige alte Fälschungen kennt, nicht die neuen, sondern die alten Fälschungen täuschend. Ihre Zahl ist so groß, ihre Qualität so überlegen, daß sich eigentlich nur auf den modernen Gebieten des Sammelns moderne Fälschungen lohnen und bewähren. Die Arbeiten etwa der Suiko- und Narazeit, die erst in den letzten Jahrzehnten in den Gesichtskreis des Sammlers getreten sind, werden daher heute mit schöner Meisterschaft imitiert oder frei erfunden, und die Lacke der ältesten Perioden, die in früherer Zeit nicht zum notwendigen Besitze des Gentleman gehörten, werden wohl überhaupt nicht mit einiger Chance des Gelingens und Gewinnes nachgebildet. Im übrigen aber genügen die Leistungen älterer Generationen, den meisterwerklüsternen Markt zu versorgen. Die großen Künstler der letzten Jahrhunderte sind schon bei Lebzeiten gefälscht worden, wie bei uns Corot oder Barye.

Nicht alle diese Werke sind aber als Fälschungen gedacht. Die meisten sind Meister- oder Schülerkopien, oft auch gutgläubige

Stilnachbildungen. Eine gute Kopie hat in Japan wie in China allezeit recht hoch in Preis und Achtung gestanden, und selbst die ersten Meister haben sich keineswegs zu gut gedünkt, ältere Werke auf Bestellung oder zu eigener Erbauung und Belehrung nachzubilden. In ihrer großen Mehrzahl sind diese ehrlichen Fälschungen freilich nichts weiter als aufgegebene Pensen in den Meisterateliers oder naive Anempfindungen. „Kenzans" werden heute in Kyōto jeden Tag zu Dutzenden gefertigt. Wer Werke dieser Art als Arbeiten des großen Ogata Kenzan erwirbt, ist nicht viel weiser, als wer das „genuine China" einer englischen Porzellanfabrik für eine chinesische Porzellanmarke hält. In gewissem Sinne mag sich der glückliche Käufer eines solchen Stückes sogar des Besitzes eines „echten Kenzan" rühmen, denn wer weiß, ob sich der brave Arbeiter von Awata oder Kiyomizu nicht in einer Anwandlung von hero worship den Namen Kenzan beigelegt hat? In Japan werden ja die Namen beinahe häufiger gewechselt als die Wäsche, und es steht jedem frei, sich so viele und so schön klingende Namen beizulegen, als ihm beliebt — wenn er sie nur nicht der Polizei gegenüber gebraucht und kein geschütztes Warenzeichen benutzt, zu denen Kenzan meines Wissens nicht gehört.

Die Täuschung des Sammlers wird durch die mächtige Tradition der großen Schulen und den japanischen Konservatismus befördert, der die scharfen Einschnitte der europäischen Stile nicht kennt. Die japanischen Künstler gehören größtenteils großen Dynastien an, nicht Dynastien des Blutes, sondern der Schulzusammengehörigkeit, dank der japanischen Adoptionssitte, die gestattet, den unfähigen oder weniger fähigen Sohn einem begabten Schüler gegenüber am materiellen und geistigen Erbe zu verkürzen. So wurde der Schulstil oft Jahrhunderte hindurch festgehalten. Das besser gebildete Auge lernt allerdings die leichten Stilwandlungen — nach der Zeit und der künstlerischen Individualität — erkennen, ohne die es nicht abgeht. Aber dazu gehört außer einer nicht kleinen Begabung eine beträchtliche Übung und eine genaue Bekanntschaft mit sicheren Werken, die in Europa kaum und in Japan nur schwierig zu erlangen ist. Attributionen

an die einzelnen Meister der Raku-, Gotō-, Miwafamilie sind daher meist mehr als trügerisch.

Was hochtönende Namen oder ein ehrwürdiges Alter trägt, ist von vornherein bedenklich. Den authentischen Werken dieser Art jagt der in jeder Beziehung besser ausgerüstete Japaner selbst mit einem Eifer und Opfermut nach, die den Europäer von vornherein ins Hintertreffen bringen. Für die von den Chajin verzeichneten „Meibutsu" der Töpferei, die größtenteils allerdings außerordentliche künstlerische Qualitäten zeigen, bringt der Japaner auch heute noch jedes Opfer, wie es auch mit ihrem künstlerischen Werte oder ihrer Erhaltung stehe. Fehlt diese Heiligung, so müssen sich die Chaire und Chawan mit relativ bescheidenen Preisen begnügen, mögen sie an sich den Meibutsu durchaus gleichwertig sein.

Ähnliches gilt von den Schwertzieraten. Wer den Ehrgeiz besitzt, einen Sōmin, einen Nobuiye sein zu nennen, muß viel Glück oder viel Geld oder beides haben, wird in den allermeisten Fällen aber mit einer Massenfälschung abgespeist werden. Die namenlosen Arbeiten der alten Plattner, die turmhoch über dem zierlichen Kleinkram des 18. Jahrhunderts stehen und gegen die selbst Nobuiye keinen Fortschritt bedeutet, erzielen, w e n n sie auf den Markt kommen — denn die Zahl vorzüglicher Arbeiten ist naturgemäß gering — verhältnismäßig bescheidene Preise. Sie würden noch bescheidener sein, wenn nicht T. Hayashi mit seinem wahrhaft genialen, durch keinerlei „wissenschaftliche" Rücksichten getrübten Blick für das wirklich Künstlerische, die europäischen Sammler immer wieder auf diese verkannten Meisterwerke hingewiesen hätte.

Den Lacken steht das heutige Japan naiver und mit besserem natürlichen Geschmack gegenüber, weil sie früher nicht zu den orthodoxen Sammelobjekten gehört haben, und sich die Schätzung der alten Kenner nicht wie eine ewige Krankheit forterbt. Die Aufmerksamkeit der Japaner hat sich daher den ganz eigenartigen Meistern des 17. Jahrhunderts — Kōetsu, Kōrin und in gebührendem Abstande Ritsuō — zugewendet, die denn auch dem europäischen Sammler so gut wie unerreichbar sind.

Eine ideale Sammlung des künstlerisch Wertvollsten würde freilich zum überwiegenden Teile Werke älterer Perioden umfassen, selbst wenn sie überhaupt nicht nach dem Alter fragte. Die älteren Meister sind den jüngeren eben an Frische des Stoffgefühls und ursprünglicher Begabung meist überlegen. Aber auch der späteren Zeit ist noch manches feine und liebenswürdige Werk gelungen, und es hieße sich selbst schädigen, wenn man eine Arbeit dieser Art nur wegen ihrer Jugend ausschließen wollte. Nur eine Gattung verdient mitleidslose Ignorierung: die Exportware, die nicht für den japanischen, sondern für den europäischen oder wohl gar amerikanischen Gebrauch berechnet ist. Es wäre ein Glück für uns, ein noch größeres für Japan, wenn diese heute noch massenhaft gekaufte Stapelware unserer Japanhandlungen zu unverkäuflichen Ladenhütern würde. Die Mittel, die dadurch frei werden könnten, würden genügen, Tausende geschickter und feinfühliger Handwerker, die heute ihre Begabung im Dienste der Exportindustrie prostituieren müssen, zu ehrlicher und anständiger Arbeit zurückzuführen, und der protzige Plunder, der bei uns das Haus so vieler Wohlhabender verunziert, würde, nicht zum Schaden unseres Geschmackes, Werken Platz machen, die der staunenden Welt zeigen könnten, welcher Reichtum künstlerischer und technischer Begabung heute noch im japanischen Volke lebendig ist.

Noch ein Wort über die manchen japanischen Werken beiliegenden Zeugnisse und die Inschriften der japanischen Kasten. Von vornherein beweisen beide natürlich nichts. Selbst wenn das Zeugnis an sich echt sein sollte — was gar nicht leicht festzustellen ist — wäre der Wert des Zeugnisses zu untersuchen. Dieser ist in der Regel minimal. Denn mag der Aussteller an sich zur Ausstellung eines Zeugnisses berechtigt gewesen sein, so zeigt es noch nicht, ob es seine ehrliche Meinung widerspiegelt. Es ist ein offenes Geheimnis, daß von ziemlich allen Experten ziemlich jedes Zeugnis zu erlangen ist — und war. Daß sie — um sich vor Kunstgenossen nicht zu blamieren — den Worten ihres Zeugnisses durch Geheimzeichen einen anderen Sinn gegeben haben, nützt uns Outsidern nicht das mindeste. Selbst wenn aber

Echtheit, Wert und Ehrlichkeit des Zeugnisses fest stehen sollte, bleibt die Frage offen, ob es zu dem Gegenstande gehört, dem es beigelegt ist. Es ist klar, daß für unsere Beurteilung der Zeugnisse wie der Arbeiten selbst sehr viel auf die Herkunft beider ankommt. Die Zeugnisse, die z. B. Gotōmeister Werken älterer Gotō aus fürstlichem Besitze beigegeben haben, verdienen alles Vertrauen.

Von den Kasteninschriften, die Art, Alter, Provenienz der Gegenstände bezeichnen, häufig berühmten Kennern zugeschrieben und ihrerseits wieder durch Zeugnisse beglaubigt sind, gilt dasselbe. Meist sind sie falsch, sind sie aber echt, so beweisen sie nichts, und sind sie echt und beweiskräftig, so kann sehr wohl ein anderer Gegenstand hineingesteckt sein.

Lesung japanischer Daten.

Vorbemerkung.

Die chinesischen Zahlen und einige notwendige Charaktere.

Die chinesische Wortschrift, der sich auch die Japaner hauptsächlich bedienen, wird von oben nach unten und von rechts nach links geschrieben, ist im folgenden aber aus praktischen Gründen wie die europäische Schrift behandelt worden.

1.	一	11	十一
2.	二	12	十二
3.	三	20	二十 oder 廿
4.	四	30	三十 oder 卅
5.	五	40	四十
6.	六	100	百
7.	七	101	百一
8.	八	111	百十一
9.	九	1000	千
10.	十	1001	千一

1011 千十一

年	Jahr	夏	Sommer
歳	Jahr	秋	Herbst
月	Monat	冬	Winter
日	Tag	一年	1. Jahr
春	Frühling	元年	1. Jahr

Bezeichnung der Jahre.

Die japanische Chronologie verwendet vier verschiedene, aber oft miteinander kombinierte chronologische Systeme.

1. Das System der Zählung der Jahre seit der (mythischen) Thronbesteigung des ersten Kaisers Jimmu Tennō (660 vor Christus) ist eine moderne Nachahmung der europäischen Zeitrechnung und kaum in praktischem Gebrauch. Das Jahr 2570 dieser Ära wäre z. B. 2570 — 660 = 1910 nach Christus.

2. Die Zählung nach den Jahren der Regierung der japanischen Kaiser ist nur in älterer Zeit in häufigem Gebrauch. Dies System kann mit den beiden folgenden kombiniert werden. Eine Liste der japanischen Kaiser mit den europäischen Jahreszahlen siehe z. B. bei Appert und Kinoshita, Ancien Japon (Tōkyō 1888 S. 8 ff.) und in Murrays Handbook for Japan (8. London 1907) S. 67 ff.

3. Die Rechnung nach Perioden (Nengō) ist die gebräuchlichste. Sie wurde im Jahre 645 aus China übernommen und mit zwei kurzen Unterbrechungen bis zum heutigen Tage beibehalten.

Tabelle 1.

Charaktere, die in Nengō vorkommen, geordnet nach der Zahl der Striche, die sie bilden, mit den Lesungen, die in der Tabelle 2 vorkommen — sehr häufig sind mehrere möglich und gebräuchlich.

Strich-zahl	Zeichen	Lesung	Strich-zahl	Zeichen	Lesung
3	大	dai	5	平	hei (pei), pyō
	久	kyū		永	ei
4	元	gen (gem)		白	haku
	仁	nin (nim)		正	shō
	天	ten (tem)		弘	kō
	文	bun (bum)	6	至	shi
	化	kwa		朱	shu
	中	chū		安	an

Strich-zahl	Zeichen	Lesung	Strich-zahl	Zeichen	Lesung
	吉	kitsu		勝	shō
	字	ji		雲	un
	同	dō		景	kei
	老	rō	13	萬	man
7	亨	kō		雉	chi
8	和	wa		祿	roku
	延	en (em)	14	齊	sai
	承	shō		嘉	ka
	昌	shō		壽	ju
	長	chō		福	puku
	享	kyō		鳳	hō
	明	mei		銅	dō
	治	ji		禎	tei
	武	mu	15	養	yō
9	建	ken (kem)		寬	kwan(kwam)
	保	hō (pō)		德	toku
	貞	jō, tei		慶	kei
	政	sei	16	曆	reki, ryaku
10	神	jin		興	kō
	祚	so		衡	kō
	泰	tai		龜	ki
11	國	koku	17	應	ō
	授	ju	19	寶	hō
	乾	ken	21	護	go
	祥	shō	24	靈	rei
	鳥	chō	25	觀	kwan
	康	kō			
12	喜	ki, gi			
	雀	jaku			

Tabelle 2.

Alphabetische Liste der Nengō mit den entsprechenden Europäischen Jahreszahlen.

Anei	1772–1781	Chōhō	999–1004
Angen	1175–1177	Chōji	1104–1106
Ansei	1854–1860	Chōkō	1487–1489
Antei	1227–1229	Chōkwan	1163–1165
Anwa	968–970	Chōkyū	1040–1044
Bummei	1469–1487	Chōreki	1037–1040
Bumpō	1317–1319	Chōroku	1457–1460
Bunan	1444–1449	Chōshō	1132–1135
Bunchū	1372–1375	Chōtoku	995–999
Bunei	1264–1275	Chōwa	1012–1017
Bunji	1185–1190	Daidō	806–810
Bunki	1501–1504	Daiei	1521–1528
Bunkwa	1804–1818	Daihō	701–704
Bunkyū	1861–1864	Daiji	1126–1131
Bunō	1260–1261	Daikwa	645–650
Bunroku	1592–1596	Eichō	1096–1097
Bunryaku	1234–1235	Eien	987–989
Bunsei	1818–1830	Eihō	1081–1084
Bunshō	1466–1467	Eiji	1141–1142
Bunwa	1352–1356	Eikwan	983–985
Chōgen	1028–1037	Eikyō	1429–1441

Eikyū		1113–1118	Genei		1118–1120
Eiman		1165–1166	Genji		1864–1865
Einin		1293–1299	Genkei		877–885
Eireki		1160–1161	Genki		1570–1573
Eiroku		1558–1570	Genkō	元弘	1331–1334
Eishō	永承	1046–1053	Genkō	元亨	1321–1324
Eishō	永正	1504–1521	Genkyū		1204–1206
Eiso		989–990	Gennin		1224–1225
Eitoku		1381–1384	Genō		1319–1321
Eiwa		1375–1379	Genroku		1688–1704
Embun		1356–1361	Genryaku		1184–1185
Empō		1673–1681	Gentoku		1329–1331
Enchō		923–931	Genwa		1615–1624
Engen		1336–1339	Hakuchi		650–655
Engi		901–923	Hakuhō		673–686
Enkei		1308–1311	Heiji		1159–1160
Enkyō		1744–1748	Hōan		1120–1124
Enkyū		1069–1074	Hōei		1704–1711
Enō		1239–1240	Hōen		1135–1141
Enryaku		782–806	Hōgen		1156–1159
Entoku		1489–1492	Hōji		1247–1249
Gembun		1736–1741	Hōki		770–781
Genchū		1384–1393	Hōreki		1751–1764

Hōtoku		1449–1452	Kashō	嘉承	1106–1108
Jian		1021–1024	Katei		1235–1238
Jingo-Keiun		767–770	Keian		1648–1652
Jinki		724–729	Keichō		1596–1615
Jireki		1065–1069	Keiō		1865–1868
Jishō		1177–1181	Keiun		704–708
Jōei		1232–1233	Kemmu		1334–1338
Jōgen		976–978	Kempō		1213–1219
Jōji		1362–1368	Kenchō		1249–1256
Jōkwan		859–877	Kenei		1206–1207
Jōkyō		1684–1688	Kengen		1302–1303
Jōō		1222–1224	Kenji		1275–1278
Jōwa		1345–1350	Kenkyū		1190–1199
Juei		1182–1184	Kennin		1201–1204
Kaei		1848–1854	Kenryaku		1211–1213
Kagen		1303–1306	Kentoku		1370–1372
Kahō		1094–1096	Kōan	弘安	1278–1288
Kakei		1387–1389	Kōan	康安	1361–1362
Kakitsu		1441–1444	Kōchō		1261–1264
Kaō		1169–1171	Kōei		1342–1345
Kareki		1326–1329	Kōgen		1256–1257
Karoku		1225–1227	Kōhei		1058–1065
Kashō	嘉祥	848–851	Kōhō		964–968

Kōji	康治	1142–1144	Kwansei	1789–1801
Kōji	弘治	1555–1558	Kwanshō	1460–1466
Kōkoku		1340–1346	Kwantoku	1044–1046
Kōkwa		1844–1848	Kwanwa	985–987
Kōnin		810–824	Kyōhō	1716–1736
Kōō		1389–1390	Kyōwa	1801–1804
Kōreki		1379–1381	Kyūan	1145–1151
Kōroku		1528–1532	Kyūju	1154–1156
Kōshō		1455–1457	Manen	1860–1861
Kōtoku		1452–1455	Manji	1658–1661
Kōwa	康和	1099–1104	Manju	1024–1028
Kōwa	弘和	1381–1384	Meiji	1868
Kwambun		1661–1673	Meiō	1492–1501
Kwampei		889–898	Meireki	1655–1658
Kwampō		1741–1744	Meitoku	1390–1394
Kwanei		1624–1644	Meiwa	1764–1772
Kwanen		1748–1751	Nimpei	1151–1154
Kwangen		1243–1247	Ninan	1166–1169
Kwanji		1087–1094	Ninji	1240–1243
Kwanki		1229–1232	Ninju	851–854
Kwankō		1004–1012	Ninwa	885–889
Kwannin		1017–1021	Ōan	1368–1375
Kwanō		1350–1352	Ōchō	1311–1312

Oei		1394–1428	Shōkyū		1219–1222
Ōhō		1161–1163	Shōō	正應	1288–1293
Ōnin		1467–1469	Shōō	承應	1652–1655
Otoku		1084–1087	Shōreki	正曆	990–995
Owa		961–964	Shōreki	承曆	1077–1081
Reiki		715–717	Shōtai		898–901
Rekiō		1338–1342	Shōtoku		1097–1099
Renkiin		1238–1239	Shōtoku		1711–1716
Saikō		854–857	Shōwa	承和	834–848
Shitoku		1384–1387	Shōwa	正和	1312–1317
Shōan	承安	1171–1175	Shuchō		686–690
Shōan	正安	1299–1302	Shujaku		672
Shōchō		1428–1429	Tembun		1532–1555
Shōchū		1324–1326	Temmei		1781–1789
Shōgen	正元	1259–1260	Tempei Hōji		757–765
Shōgen	承元	1207–1211	Tempei-Jingo		765–767
Shōhei	承平	931–938	Tempei-Shōhō		749–757
Shōhei	正平	1346–1370	Tempō		1830–1844
Shōhō	承保	1074–1077	Tempuku		1233–1234
Shōhō	正保	1644–1648	Tempyō		729–749
Shōji		1199–1201	Tenan		857–859
Shōka		1257–1259	Tenchō		824–834
Shōkei		1332–1336	Tenei		1110–1113

Tenen		973–976	Tenshō	天承	1131–1132
Tengen		978–983	Tenshō	天正	1573–1592
Tenji		1124–1126	Tentoku		957–961
Tenju		1375–1381	Tenwa		1681–1684
Tenkei		938–947	Tenyō		1144–1145
Tenki		1053–1058	Tokuji		1306–1308
Tennin		1108–1110	Wadō		708–715
Tenō		781–782	Yōrō		717–724
Tenroku		970–973	Yōwa		1181–1182
Tenryaku		947–957			

4. Die Zählung nach sechzigjährigen Zyklen ist gleichfalls eine Entlehnung aus China. Nach diesem System werden die Jahre innerhalb der Zyklen durch die Kombination von zwei Serien von Charakteren bezeichnet, von denen die eine — in der folgenden Tabelle 3 (s. folg. Seite) die senkrechte — die chinesischen Elemente, die andere — in der Tabelle die wagerechte — die Zeichen des chinesischen Tierkreises bedeutet.

Praktische Beispiele zu 3 und 4.

1. Wir finden das Datum 安政二年. Tabelle 1 gibt uns für die Zeichen 安政 die Lesung Ansei, Tabelle 2 für Ansei die Jahre 1854—1859. Ansei 2 ist also 1855.

2. Wir finden das Datum 安政乙卯. Tabelle 1 gibt uns wieder die Lesung Ansei, Tabelle 2 die korrespondierende Jahreszahl 1854—1859. Tabelle 3 (s. S. 182) lehrt uns, daß der Kombination der Zeichen 乙卯 das Jahr 52 des sechzigjährigen Zyklus entspricht, Tabelle 4 (s. S. 183), daß 1804 das erste Jahr des Zyklus ist, in den Ansei fällt. Das 52. Jahr des Zyklus ist also 1855.

3. Wir finden das Datum 乙卯. Tabelle 3 (s. unten) zeigt uns wieder das entsprechende zyklische Jahr 52. Es ist aber evident, daß diese Datierung ebensowenig ausreicht, wie bei uns Daten wie 14. 11. 09. Denn mit Hilfe der Tabelle 4 (s. S. 183) können wir nur feststellen, daß 715, 775, 835 usw. zweiundfünfzigste Jahre von Zyklen sind. In der Regel aber wird sich aus anderen Umständen ergeben, welcher Zyklus gemeint sein muß.

Tabelle 3.

Der sechzigjährige Zyklus.

	子	丑	寅	卯	辰	巳	午	未	申	酉	戌	亥
甲	1		51		41		31		21		11	
乙		2		52		42		32		22		12
丙	13		3		53		43		33		23	
丁		14		4		54		44		34		24
戊	25		15		5		55		45		35	
己		26		16		6		56		46		36
庚	37		27		17		7		57		47	
辛		38		28		18		8		58		48
壬	49		39		29		19		9		59	
癸		50		40		30		20		10		60

In der Tabelle finden wir das einer Zeichenkombination entsprechende Jahr des Zyklus auf dem Schnittpunkt der durch

diese Zeichen markierten senkrechten und wagerechten Kolumnen. 甲子 z. B. ist das erste, 丙子 das 13., 戊子 das 25., 甲寅 das 51., 甲辰 das 41. Jahr des Zyklus.

Tabelle 4.

Erste Jahre von Zyklen sind die folgenden nach Christus:

664	784	904	1024	1144	1264	1384	1504	1624	1744	1864
724	844	964	1084	1204	1324	1444	1564	1684	1804	1924

Bemerkungen.

1. Da die Wahl eines neuen Nengō nicht etwa am ersten Tage des ersten Monats erfolgte, sondern immer im Laufe des Jahres, in der offiziellen Chronologie aber das ganze erste Jahr eines Nengō diesem zugerechnet wird, so kann es vorkommen, daß man bei Daten aus dem Teile des Jahres, in dem die Nengōänderung noch nicht erfolgt, oder noch nicht bekannt war, noch das frühere Nengō findet. Man begegnet z. B. einem Datum Kaei 7, während Kaei (s. Tabelle 2) offiziell nur 6 Jahre hat. Kaei 7 und Ansei 1 decken sich in diesem Falle.

2. Von 1332—1392 laufen der dynastischen Spaltung in ein nördliches und südliches Haus entsprechend zwei Nengōreihen nebeneinander her.

3. s. folgenden Abschnitt.

Bezeichnung der Monate und Tage.

Die japanischen Monate und Tage werden, wie in unseren abgekürzten Daten, meist durch ihre Nummer bezeichnet, z. B. achter Monat dritter Tag (八月三日). Der erste Monat wird außer 一月 auch 正月 bezeichnet. Da aber bis zum 1. Januar 1873 das japanische Jahr nicht das Sonnenjahr, sondern das Mondjahr von 12 Monaten zu je 29—30 Tagen = 354—355 Tagen ist,

das japanische Neujahr demgemäß zwischen den 20. Januar und 19. Februar fällt, so korrespondieren die japanischen Tagesdaten nicht mit den europäischen, sondern fallen 20—50 Tage später. Der 1. Tag des Jahres Meiji 1 = 1868 ist z. B. der 25. Januar 1868, derselbe Tag des Jahres Bunsei 1 (1818) dagegen der 5. Februar 1818. Außerdem wird, damit Mond- und Sonnenjahr nicht völlig auseinanderfallen, alle 33 Monate ein Schaltmonat (閏月) eingeschaltet, der nach dem vorhergehenden Monat genannt wird, z. B. 閏八月, d. h. Schaltmonat nach dem 8. Monat.

Aus dem vorstehenden ergibt sich, daß unter Umständen Daten vom 12. Tage des 11. Monats eines Jahres ab in den Anfang des Jahres n a c h dem Jahre fallen, das die Tabelle 2 ergibt. Für die genaue Bestimmung von Daten ist auf Bramsens ausgezeichnete Japanese chronological tables (Tōkyō 1880) zu verweisen, die im vorhergehenden ausgiebig benutzt sind.

Worterklärungen.

Ao- grün, blau (z. B. Aokutani).
-bachi (allein Hachi) Schüssel (z. B. Hibachi).
-bako (allein Hako) Kasten (z. B. Suzuribako).
-bon Brett (z. B. Chabon).
-bori von horu, gravieren, schnitzen (z. B. Efubori).
-butsu Sache (z. B. Meibutsu).
Cha- Tee (z. B. Chaïre).
-dai Gestell, Untersatz (z. B. Temmokudai).
Dai- groß (z. B. Daishō).
-dana (allein Tana) Regal (z. B. Shodana).
-de (allein Te) eigtl. Hand, dann Muster, Stil (z. B. Hakuande, Kinrande).
-dera (allein Tera) buddhistischer Tempel (z. B. Taëmadera).
-gane (allein Kane) Metall (z. B. Kirigane).
Gin- Silber (z. B. Ginji).
-gusuri (allein Kusuri) chemische Mischung, Glasur (z. B. Namakogusuri).
Hi- Feuer (z. B. Hibachi).
Hira- flach, eben (z. B. Hiramakië).
-ire (von ireru, hineinlegen), Behälter (z. B. Chaïre).
-ji Grundierung, Grund (z. B. Kinji).
-ji buddhistischer Tempel (z. B. Hōryūji).
-jin Mensch (z. B. Chajin).
Kara- chinesisch (z. B. Karamono).
Ki- gelb (z. B. Kiseto).
-ki Gerät (z. B. Chaki).
Kin- Gold (z. B. Kinji).
-kiri, Kiri- von kiru, schneiden (z. B. Kirigane, Itokiri).
Ko- alt (z. B. Koseto).
Kō- Weihrauch (z. B. Kōgō).
-ko Pulver (z. B. Tsunoko).
Maë- vor (z. B. Maëzukuë).
Mizu- Wasser (z. B. Mizuïre).
-mono Sache (z. B. Karamono).
-motsu Sache (z. B. Gomotsu).
Oki- von oku hinsetzen, hinlegen (z. B. Okimono).
-san Berg (z. B. Kōyasan).
Shu-, -shu zinnoberrot (z. B. Shunuri, Tsuishu).
Te- Hand (z. B. Tebako).
-wan Schale (z. B. Chawan).
-yama Bug (z. B. Asahiyama).
-zan (eigentlich -san) Berg (z. B. Rakuzan).
-zukuë (allein Tsukuë) Tisch (z. B. Maëzukuë).
-zaka (allein Saka) Hügel (z. B. Gojōzaka).

Register

A

Agano, Töpferei von, 138.
Agano, Töpferfamilie 139.
Aikuchi, Dolch der Inkyō 72.
Ainu, Urbewohner Japans 3.
Akahada, Töpferei von, 138.
Akasaka, Schwertzierate von, 84.
Akasakafamilie, Meister von Schwertzieraten 84.
Amayaki, keramische Gattung 119.
Amakusa, Ton von, 142.
Amegusuri, Glasurart 121.
Ameya, koreanischer Töpfer 119.
Annam, Töpferei 116.
Aobizen, blaues Bizen 117.
Aogai, Perlmutter 17.
Aoitsuba 71.
Aoiwappen 143.
Aoki Mokubei, Töpfer 128.
Aokutani, grünes Kutani 144.
Aoyama Kōemon 123.
Arita, Porzellan von, 123, 140 ff.
Asahi, Töpferei von, 138.
Asahishunkei, keramische Gattung 112.
Ashide 26.
Ashikagafamilie, Staatsmänner 5.
Ashikaga Takauji, Staatsmann 5.
Ashikaga Yoshimasa, Staatsmann 5, 30, 46, 87, 106.
Aventurinlack 15.
Awa, Provinz 50, 85.
Awataguchi, Töpferei von, 123, 127.
Awatayaki, keramische Gattung 127.
Awauda Genemon, Töpfer 145.
Aya, Seidendamast 147.

B

Banko, keramische Gattung 139.
Bansuke (Kashiwagi), Lackmeister 47 A.
Batiken 149.
Biwa, Musikinstrument 155.
Bizen, Töpferei von, 116.
Bleiblüte 53.
Boku Heii, koreanischer Töpfer 134.
Bundai, niedriger Schreibtisch 17.
Bunjirō (Mifuji), Töpfer 144.
Buzen, Provinz, Töpferei 138.
Byōbu, Setzschirm 149.
Byōdōin, Tempel 21.

C

Chabako, Kasten für Teegerät 18.
Chabon, Brett für Chaire 18.
Chagama, Wasserkessel für Teewasser 58, 68.
Chaire, Teeurnen 105.
Chajin, Adepten des Chanoyu 13, 102.
Chaki, Teegerät 105 f.
Chanoyu, Teezeremonien 102 f.
Chashitsu, Teeraum 103.
Chatsubo, große Teeurne 105.
Chawan, Teeschale 105.

Chawanya Kyūhei, Topfhändler oder Töpfer 123.
Chien-yao, keramische Gattung, China 109.
Chikuzen, Provinz, Keramik 137.
Chin Gempin, chinesischer Töpfer 116.
Chinkinbori, gravierter Lack 49.
Chōbei (Tatsuke), Lackmeister 45.
Chōemon, Töpfer 120.
Chōjirō (Raku) 119.
Chōjū, Töpfer 116.
Chokutō, prähistorisches Schwert 70.
Chō no Tebako, Lackkasten 27.
Chōsenkaratsu, keramische Gattung 131.
Chōshū (Nagato), Provinz.
Schwertzierate 80.
Töpferei 131.
Chōzaëmon (Ōhi), Töpfer 120.
Chōzon, Töpfer 116.
Ch'üan-chou, chinesische Töpferei in, 109.
Chūgūji, Tempel 147.
Chūzonji, Tempel 21.

D

Daimeibutsu 106.
Daimyō, Feudalfürsten 6, 40.
Daishō, großes und kleines Schwert 71.
Deigwa, Maltechnik 20.
Deme, Schnitzerfamilie 158.
Denemon (Yoshidaya), Töpfer 144.
Dō, Rumpfpanzer 98.
Dōgen, Priester 109.
Dōhachi (Takahashi), Töpfer 128.
Dōho (Igarashi), Lackmeister 45.
Dolmen 3.
Dōnin (Hirata), Emailleur 68, 86.
Donsu, Seidengewebe 151.
Dōshi (Kondō), Lackmeister 14.
Dōtaku, prähistorische Glocke (?) 61.
Dōyū, Töpfer 116.

E

Echizen, Provinz, Schwertzieraten 85.
Edo, Stadt, Kunstgewerbe 6, 84, 91, 139.
Efubori, Gravierstil 92.
Egomaöl 12.
Egōrai, keramische Gattung, Korea 123, 130.
Egōro, Rauchfaß mit Griff 59.
Eiheiji, Tempel, Abb. 18.
Eijō (Gotō), Meister von Schwertzieraten 91 A. 1.
Eiraku, chinesische Periode 129, 144.
Eirakufamilie, Töpfer 129.
Eiraku Wazen, Töpfer 129, 144.
Eisai, Priester 108.
Eisen (Okuda), Töpfer 128.
Ekaratsu, keramische Gattung 130.
Email 57, 65, 68, 86.
Enjō (Gotō), Meister von Schwertzieraten 91 A. 1.
Enryakuji, Tempel 22.
Enshū (Kobori), Chajin 14, 68, 103, 106, 114, 116, 117, 118, 137 ff., 156 Abb. 167.
Eurushi, Art des Rohlackes 15.
Exportwaren 102, 127, 132, 152.

F

Fubako, Briefkästchen 17.
Fuchi, Zwinge am Schwertgriff 73.
Fudō, buddhistische Gottheit 23.
Fujikake Yasoki, Töpfer 144.
Fujina, Keramik von, 132.
Fujishige Tōgan, Lackmeister 14.

Fujiwara Sadatsune, Lackmeister 29.
Fujiwara Yorimichi, Staatsmann 21.
Fukusa, Geschenkdecke 147.
Furukawa, Sammlung, Tōkyō, Abb. 100.
Furuta Oribe, Chajin 114.
Fushimi, Schwertzieraten von, 80.
Fusuma, Schiebetüren 9.

G

Gempeizeit 4/5.
Gempin (Chin), chinesischer Töpfer 116.
Genemon (Awauda), Töpfer 145.
Genrokuperiode 48.
Ginji, Silberlackgrund 15.
Godaigo, Kaiser 5.
Gohon, keramische Gattung, Korea 138.
Gojō, in der Provinz Yamato, Keramik 138.
Gojōzaka, Keramik 128.
Gokokuji, Tempel, Abb. 48.
Goldlackgrund 15.
Gombei (Kurasaki), Töpfer 131.
Gomotsudai, Tisch zum Aufstellen symbolischer Speisen 18.
Gorō (Haneda), Lackmeister 14.
Gorōdayu Shōzui, Töpfer 140.
Gorōzaëmon (Tashiro), Töpfer 140.
Gotōfamilie, Meister von Schwertzieraten 68, 86 ff.
Gotō Ichijō, Meister von Schwertzieraten 92.
Gotō Saijirō, Töpfer 144.
Gozaëmon (Numanami), Töpfer 139.
Guri, Lacktechnik 14.
Gusoku, Rüstung 95.
Gyōbunashiji, Lacktechnik 15.

H

Habaki, Klingengamasche 73.
Hachirōemon (Iidaya), Töpfer 144.
Hachirōji, Töpfer 114.
Hachisuka, fürstliche Familie 50.
Hachizō, Töpfer 137.
Hafu, keramische Gattung 112.
Hagi in der Provinz Nagato. Schwertzieraten 80. Töpferei 131.
Hakeme, keramische Gattung, Korea 131, 139.
Hakuan, Töpfer ? 114.
Hakuande, keramische Gattung 114.
Hamano Shōzui, Meister von Schwertzieraten 94, 158.
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Abb. 97, 151, 152.
Hanaïke, Blumenvase 58, 105.
Haneda Gorō, Lackmeister 14.
Hanshichi, Töpfer 114.
Hanzan, Lackmeister 48.
Hara Yōyūsai, Lackmeister 50.
„Harakiri" 72.
Harutsugu (Shunshō), Lackmeister 47 A.
Hasama, Meister von Schwertzieraten ? Abb. 86.
Hashi, Eßstäbchen 73.
Hata, Tempelbanner 147.
Hatamoto, Vasallen des Shōgun 71.
Hayashi, Kunsthändler und Sammler 76.
Hayashifamilie, Meister von Schwertzieraten 85.
Heianjōtsuba, Gattung von Stichblättern 79.
Heidatsu, Einlagetechnik in Lack 17, 20, 64, 75.
Heii (Boku), koreanischer Töpfer 134.

Heijin, Lacktechnik 21.
Heraokoshi 105.
Hibachi, Feuerbecken 58.
Hibakari, Name einer keramischen Gattung 131.
Hidetsugu (Shinonoi), Lackmeister 14.
Hideyoshi (Toyotomi), Feldherr und Staatsmann 6, 14, 38, 107, 116, 119.
Higashiyama 5, 30.
Higo, Provinz.
Schwertzieraten 85.
Töpferei 139.
Hikite, Griffe von Schiebetüren 58.
Hikonebori, Ziselierstil 86.
Hikoshichi (Omori), Krieger Abb. 99.
Hikozō (Hirata), Meister von Schwertzieraten 85.
Hinoki, Holzart 12.
Hirado, Insel, Porzellan 142.
Hiramakië, flacher Goldlack 16.
Hirame, Art des Goldpulvergrundes bei Lacken 15, 21.
Hirase, frühere Sammlung, Ōsaka, Abb. 168.
Hiratafamilie, Emailleure 68, 86.
Hiratafamilie, Meister von Schwertzieraten 85.
Hizen, Provinz, Keramik 130, 140 ff.
Hōchū, Töpfer 134.
Hōhaku (Okada), Netsukeschnitzer 159.
Hōjō (Gotō), Meister von Schwertzieraten 91 A. 1.
Hōjōfamilie, Staatsmänner 5.
Hōkō, Töpfer 135.
Hōkyū (Okada), Netsukeschnitzer 159.
Honami Kōetsu, Maler, Kalligraph, Lackmeister, Töpfer 50, 122.
Honitokiri 105.
Hōō, Phönix 26, Abb. 101.
Hōraizan, Insel der Seligen 23.
Hōryūji, Tempel 4, 24, 63, Abb. 153.
Hosokawa Tadatoshi, Fürst 139.
Hosono Masamori, Meister von Schwertzieraten 94.
Hōtaku, prähistorische Glocke ? 61.
Hōzan, Töpferfamilie 127.
Hōzen (Eiraku), Töpfer 129.
Huang Ch'u-p'ing, chinesischer Zauberer, Abb. 87.
Hyōmon, Einlagen in Lack 17, 20.

I

Ichiëmon, Töpfer 116.
Ichijō (Gotō), Meister von Schwertzieraten 92.
Ichinomiya Nagatsune, Meister von Schwertzieraten 93.
Ido, keramische Gattung, Korea 130, 131.
Iga, Provinz, Keramik 118.
Igarashifamilie, Lackmeister 36, 45.
Igarashi Dōho, Lackmeister 45.
Igarashi Jizaëmon, Töpfer 137.
Igarashi Shinsai, Lackmeister 36.
Iidaya Hachirōemon, Töpfer 144.
Iizuka Kwanshōsai, Lackmeister 50.
Ikakeji, Goldlackgrund 21.
Imari, Porzellangattung 142.
Imbe, Keramik von, 116.
Indianische Porzellane 142.
Inrō 18, 49.
Ise, Provinz.
Schwertzieraten 86.
Töpferei 139.
Ishigurofamilie, Meister von Schwertzieraten 93.

Ishikawa Tadafusa, Fürst 138.
Issai, Netsukeschnitzer 159.
Itajime, Färbetechnik 149.
Itaokoshi 105.
Itōfamilie, Meister von Schwertzieraten 84.
Itokiri 104 f.
Itsukushima Jinja, Tempel, Abb. 52, 53.
Iwaki, Provinz, Töpferei 140.
Iwamoto Konkwan, Meister von Schwertzieraten 94.
Iyeyasu (Tokugawa), Staatsmann 6.
Izumiyama, Fundstätte von Porzellanerde 141.
Izumo, Provinz, Keramik 132.

J

Jacoby, Sammlung, Berlin, Abb. 19, 20, 27, 31, 34, 35, 69, 70, 80, 83, 84, 88, 101, 103.
Jakago, Uferschutzkörbe, Abb. 116.
Jakatsugusuri, Schlangenhautglasur 134.
Jakushifamilie, Meister von Schwertzieraten 86.
Jao-chou, chinesische Töpferei von, 109.
Jigozaëmon, Lackmeister 14.
Jihei, Töpfer 115.
Jikirō, Speisekasten 18.
Jingofamilie, Meister von Schwertzieraten 85.
Jinoko, pulverisierter Tonscherben 13.
Jizaëmon (Igarashi), Töpfer 137.
Jochiku Nakanori, Meister von Schwertzieraten 94.
Jōgahananuri, Lackgattung 14.
Jōhachi, Töpfer 115.
Jōi, Meister von Schwertzieraten 93.
Jōkasai (Yamada), Lackmeister 50.
Jōō (Takeno), Chajin 117.
Jōsa, Töpferei von, 134.
Jōshin (Gotō), Meister von Schwertzieraten 91 A. 1.
Jujō (Gotō), Meister von Schwertzieraten 91 A. 1, 92.
Jūraku, Palast des Hideyoshi 119.

K

Kabuto, Helm 97.
Kaga, Provinz, Kunstgewerbe 85, 120, 144.
Kagami, Spiegel 59.
Kagamibuta, Abart der Netsuke 157.
Kagemasa (Shunshō), Lackmeister 47.
Kagoshima, Keramik von, 133.
Kaiserliche Sammlung, Abb. 5, 8, 11, S. 24.
Kajikawafamilie, Lackmeister 50.
Kakiëmon (Sakaïda), Töpfer 141.
Kama, Ofen 108.
Kamakura, Stadt 5.
Kamakurabori, gelacktes Schnitzwerk 30.
Kamakuratsuba 78.
Kameyama, Tsuba von, 86.
Kamishimozashi, Art des Kurzschwertes 72.
Kamiyoshifamilie, Meister von Schwertzieraten 85.
Kanaïye, Meister von Schwertzieraten 79 f., 90.
Kanazawa, Hauptstadt der Provinz Kaga 90.
Kaneïye = Kanaïye.
Kanetsugu (Okada), Meister von Schwertzieraten 80.
Kano Naonobu, Maler 140.
Kanyū, Töpfer 134.

Karahitsu, Truhe chinesischer Art 18.
Karako, chinesische Kinder 142.
Karamono, chinesische Chaire und ihre japanischen Nachbildungen 109 ff.
Karamonoitokiri 105.
Karaori Nishiki 150.
Karatsu, Keramik von, 130.
Kashira, Kopfstück des Schwertgriffes 73.
Kashiwagi Bansuke, Lackmeister 47 A.
Kasuga Jinja, Tempel, Abb. 106.
Kasugajoku, Tisch 30.
Katagiri Sekishū, Chajin 14.
Katakiribori, Gravierstil 92.
Katana, Langschwert 71.
Katanakake, Schwertständer, Abb. 24.
Katawaguruma, Ornament 24.
Katō Shirōzaëmon Kagemasa, Töpfer 109.
Katsurapalast 68.
Keaki, japanische Eiche 12.
Kebori Zōgan, gravierte Metalleinlagen 94.
Kei, Klangplatte 59.
Keijō (Gotō), Meister von Schwertzieraten 91 A. 1.
Ken, chinesisches Schwert 70.
Kenjō (Gotō), Meister von Schwertzieraten 91 A. 1.
Kenzan (Ogata), Maler und Töpfer 125.
Kesa, Priesterkleid 146.
Kesabako, Kasten für das Kesa 18.
Kichibei, Töpfer 115.
Kichiëmon, Töpfer 115.
Kijimakie, Lack auf Naturholzgrund 16.
Kikōchi, gelbes Kōchi (Cochinchina), keramische Gattung 122.
Kikuokafamilie, Meister von Schwertzieraten 93.
Kikusaburō (Matsumoto), Töpfer 145.
Kimono, Rock 152.
Kinaifamilie, Meister von Schwertzieraten 85.
Kingindeigwa, Lackmalerei mit Gold und Silber 20, 22.
Kinji, Goldlackgrund 15.
Kinkōzan (Kobayashi), Töpfer 127.
Kinkurō, Töpfer 115.
Kinkwazan, keramische Gattung 112.
Kinran, Goldbrokat 151.
Kinrande, Goldbrokatstil 129, 135, 144.
Kirigane, Goldfolie 17.
Kiriko 13.
Kiseruzutsu, Pfeifenfutteral 156.
Kiseto, gelbes Seto, keramische Gattung 112, 114.
Kitagawafamilie, Meister von Schwertzieraten 86.
Kitei (Wake), Töpfer 128.
Kiurushi, Rohlack 12.
Kiyomizu, Keramik von, 123, 128.
Kiyomizu Rokubei, Töpfer 128.
Kiyomori (Taira) 5.
Kiyota, Sammlung, Tōkyō, Abbildung 99.
Kizō (Agano), Töpfer 139.
Ko, buddhistisches Gerät 60.
Kōamifamilie, Lackmeister 35, 45.
Kōami Michinaga, Lackmeister 35.
Kōami Nagashige, Lackmeister 45.
Kōbako, Kästchen für Räucherwerk 17.
Kobanko, Alt-Banko, keramische Gattung 139.

Kobayashi Kinkōzan, Töpfer 127.
Kōbōdaishi, Priester 22, 67.
Kobori Enshū, Chajin 14, 68, 103, 106, 114, 116—118, 137 ff..
Kōdaiji, Tempel 38.
Kōdaijilacke 38.
Kōemon (Aoyama), Töpfer 123.
Kōetsu (Honami), Maler, Kalligraph, Lackmeister, Töpfer, Schnitzer 50, 122.
Kōgai, Schwertnadel 72.
Kogatana, Schwertmesser 72.
Kōgō, Döschen für Räucherwerk 17, 105.
Kōho (Honami), Maler und Töpfer 122.
Koike Yoshirō, Meister von Schwertzieraten 79.
Kojiri, Ortband 73.
Kōjō (Gotō), Meister von Schwertzieraten 91 A. 1.
Kōkechi, Färbetechnik 149.
Kokuso 13.
Kokutani, Altkutani, keramische Gattung 144.
Komafamilie, Lackmeister 50.
Komenori, Reiskleister 13.
Komogai, keramische Gattung, Korea 122, 134.
Kondō Dōshi, Lackmeister 14.
Kongōbuji, Tempel, Abb. 7.
Konjikidō, Tempel 21.
Konkwan (Iwamoto), Meister von Schwertzieraten 94.
Kōno Sanemon, Töpfer 135.
Kōrai Saëmon, koreanischer Töpfer 131.
Kōrin (Ogata), Maler und Lackmeister 50 f., 127, 152.
Kōro, Räuchergefäß 105.
Koseto, Altseto, keramische Gattung 111.
Kosōbe, keramische Gattung 138.
Kotakatori, Alttakatori, keramische Gattung 137.
Kote, Armzeug 98.
Kotō Rokubei, Töpfer 128.
Kōyasan, Klosterberg, Abb. 7.
Kōzan (Makuzu), Töpfer 129.
Kōzon, Töpfer 116.
Kozuka, Schwertmesser 72.
Kuchinashi, Pflanze 12.
Kūchū (Honami), Töpfer und Maler 122.
Kugikakushi, Nagelköpfe 59.
Kurasaki Gombei, Töpfer 131.
Kurikararyō 23, 90.
Kusazuri, Beintaschen 98.
Kushide, Kammuster 142.
Kushibako, Kammkasten 29.
Kusunoki Masashige, Krieger, Abb. 104.
Kutani, Keramik von, 129, 144.
Kuwagata, Helmzierat 100.
Kuwana, Keramik von, 139.
Kuzumi Morikage, Maler 144.
Kwaiken, Frauendolch 72.
Kwansai (Koma), Lackmeister 50.
Kwanshōsai (Iizuka), Lackmeister 50.
Kwanshūji, Tempel, Abb. 9.
Kwashiki, Kuchenkasten 106.
Kyarabako, Kasten für wohlriechendes Holz 36.
Kyōbako, Kasten für buddhistische Schriften 18.
Kyōgoku, Vicomte, Sammlung, Abb. 133.
Kyōkechi, Färbetechnik 149.
Kyōryū (Koma), Lackmeister 50.
Kyōto, Kunstgewerbe in, 4, 5, 119, 151.
Kyōyaki, Keramik in Kyōto 119.

Kyōzukuë, Tisch für buddhistische Schriften 18.
Kyūhei (Chawanya), Töpfer ? 123.
Kyūhaku (Koma), Lackmeister 50 A. 1.
Kyūi (Koma), Lackmeister 50, A. 1.
Kyūjirō (Kajikawa), Lackmeister 50, A. 2.
Kyūsu, Teekanne 139.
Kyūzō (Koma), Lackmeister 50, A. 1.

M

Machūko, Werke des Tōshirō II. 112.
Maëda Toshiharu, Fürst 144.
Maëda Tsunatoshi, Fürst 120.
Maëdate, Kampfschurz 98.
Maëzukue, Altartisch 18.
Magozaëmon (Agano), Töpfer 139.
Makië, Streulack 11, 14 ff.
Makiyomizu Zōroku, Töpfer 128.
Makkinrō, Lacktechnik 20.
Makuzu, Töpfer 129.
Manemon, Töpfer 116.
Manjū, Abart der Netsuke 157.
Marubashira, Keramik von, 118.
Maruitokiri 105.
Masako, Fürstin 29.
Masamori (Hosono), Meister von Schwertzieraten 94.
Masanari (Shiomi), Lackmeister 49.
Masanori (Shōami), Meister von Schwertzieraten 84.
Masashige (Kusunoki), Feldherr, Abb. 104.
Masatsune (Itō), Meister von Schwertzieraten 84.
Masayuki (Hamano), Meister von Schwertzieraten 94, 158.
Masayuki (Shunshō), Lackmeister 47 A.
Masazane (Shiomi), Lackmeister 49.
Masuda, Sammlung, Tōkyō, Abb. 135.
Matashichi (Hayashi), Meister von Schwerzieraten 85.
Matsudaira Naoakira, Graf, Sammlung 24, 27.
Matsudaira Tadamasa, Vicomte, Sammlung 24.
Matsukui Tsuru, Ornament 36.
Matsumoto Kikusaburō, Töpfer 145.
Matsūra, Fürsten 142.
Meibutsu 14, 106, 116.
Meibutsukire 150.
Mempō, Gesichtsmaske der Harnische 98.
Menuki, Griffzierat am Schwerte 73.
Michinaga (Kōami), Lackmeister 35.
Mifuji Bunjirō, Töpfer 144.
Mikōchi, Porzellan von, 142.
Minamoto Yoritomo, Feldherr und Staatsmann 5.
Minamoto Yoshitsune, Feldherr, Abb. 106.
Minkō, Netsukeschnitzer 159.
Mino, Provinz 112, 116.
Miroku, buddhistische Gottheit, Abb. 39.
Mishima Jinja, Tempel, Abb. 16.
Mishima, keramische Gattung, Korea 139.
Mitokoromono, drei Zieraten des Schwertgriffes 73, 87.
Mitsudasō, Maltechnik 20.
Miwa, Familie von Netsukeschnitzern 159.
Miyagawa Kōzan, Töpfer 129.

Miyamotoya Riëmon, Töpfer 144.
Mizoro, Keramik von, 123.
Mizuire, Wassertropfer 17.
Mizusashi, Wassergefäß 105.
Moëmon, Töpfer 116.
Mokkō, Vierpaß 75.
Mokubei (Aoki), Töpfer 128.
Mori Yūsetsu, Töpfer 139.
Morikage (Kuzumi), Maler 144.
Moslé, Sammlung, Leipzig, Abb. 72, 79, 89—96, 98.
Motozō, Töpfer 114.
Mukadetsuba 81.
Musashiebene, Abb. 142.
Musikinstrumente 155.
Mu Wang, chinesischer Kaiser, Abb. 10.
Myōchin, Plattnerfamilie 78, 96.
Myōju (Umetada), Meister von Schwertzieraten 84.

N

Nabeshima, fürstliche Familie 142.
Nagashige (Kōami), Lackmeister 45.
Nagato, Provinz.
Schwertzieraten 80.
Keramik 131.
Nagatsune (Ichinomiya), Meister von Schwertzieraten 93.
Nagoyapalast, Keramik im, 116.
Nakamura, Keramik von, 140.
Nakamura Sōtetsu, Lackmeister 14.
Nakanori (Jochiku), Meister von Schwertzieraten 94.
Namakogusuri, irisierende Glasur 131.
Nambantsuba 81.
Nambokuchō, Zeit der dynastischen Spaltung 5.
Nanako, gepunzter Grund 90.
Naoka (Oda), Meister von Schwertzieraten, Abb. 82.
Naomasa (Yanagawa), Meister von Schwertzieraten 93.
Naonobu (Kano), Maler 140.
Narafamilie, Meister von Schwertzieraten 93.
Nara, Stadt 4.
Narinobu (Shimazu), Fürst 135.
Narumi, Keramik von, 114.
Nashiji, Lacktechnik 15.
Nashijiurushi, Lackart 12.
Natsume, Teeurnen 14, 18.
Nawashirogawa, Keramik von, 134.
Netsuke 18, 156.
Ninnaji, Tempel, Abb. 4, 158, S. 122.
Ninsei (Nonomura), Töpfer 122, 138.
Nishigakifamilie, Meister von Schwertzieraten 85.
Nishijin, Webereien von, 151.
Nishiki, Seidengewebe 147.
Nishikide, farbige Dekoration 135.
Nishimura, Töpferfamilie 128.
Nitta Yoshisada, Krieger, Abb. 91.
Nobuiye (Myōchin), Meister von Schwertzieraten und Plattner 80.
Nobunaga (Oda), Feldherr und Staatsmann 6, 116.
Nōishō, Kleider für das Nōspiel 146.
Nonko (Raku), Töpfer 122.
Nonomura Ninsei, Töpfer 122.
Nōspiele 146, 150, Abb. 91.
Numanami Gozaëmon, Töpfer 139.
Nuri, Lack 11.
Nuritate, Lacktechnik 13.
Nuritateurushi, Lackmischung 13.

O

Obi, Gürtel 146.
Obitori, Koppelhalter 75.

Oda Naoka, Meister von Schwertzieraten, Abb. 82.
Oda Nobunaga, Feldherr und Staatsmann 6, 116.
Oeder, Sammlung, Düsseldorf, Abb. 66, 67, 71, 76, 77, 81, 82, 85, 86, 87, 102.
Ofukeyaki, keramische Gattung 116.
Ogata Kenzan, Maler und Töpfer 125 ff.
Ogata Kōrin, Maler und Lackmeister 50 f., 127, 152.
Ogawa Ritsuō, Lackmeister 48.
Ohi, Töpferfamilie 120.
Ojime 156.
Okada Kanetsugu, Meister von Schwertzieraten, Abb. 71.
Okada, Familie von Netsukeschnitzern 159.
Okibirame, Art des Goldlackgrundes 15.
Okiguchi 24.
Okimono 117, 120.
Ōkōchi, Porzellan von, 142.
Okuda Eisen, Töpfer 128.
Okugōrai, keramische Gattung 130.
Okumura Tōsaku, Töpfer 138.
Ōmi, Provinz, Keramik 117, 138.
Ōmori Hikoshichi, Krieger, Abb. 99.
Omuro, Keramik von, 122, 123.
Onihagi, keramische Gattung 131.
Ōnintsuba 79.
Oribe (Furuta), Chajin 114.
Oribeyaki, keramische Gattung 114.
Orikami, Zeugnisse 92.
Ōsumi, Provinz, Keramik 134.
Ota, Keramik von, 129.
Owari, Provinz.
Schwertzierate 84.
Keramik 109 ff.
Oyamada, Keramik von, 134.

P

Paeonie 90.
Pegasus 63, 147.
Pinsel 156.
Porzellan 128, 140 ff.

R

Raden, Perlmutter 17, 20.
Raku, Töpferfamilie 119 ff.
Rakuzan, Töpferei von, 132.
Rei, Glocke 60.
Rendaiji, Keramik von, 145.
Renjō (Gotō), Meister von Schwertzieraten 91 A, 1.
Ri Sampei, koreanischer Töpfer 141.
Riëmon (Miyamotoya), Töpfer 144.
Rikei, koreanischer Töpfer 131.
Rikyū (Sen), Chajin 14, 103, 107, 114, 117, 156.
Rimbō, Kultgerät 60.
Ritsuō (Ogawa), Lackmeister 48.
Roïronuri, Schwarzlackgrund 13.
Roïrourushi, Schwarzlack 12.
Rōkechi, Färbetechnik 149.
Rokubei, Töpfer 114.
Rokubei (Kiyomizu), Töpfer 128.
Ryōshibako, Papierkasten 17.
Ryōzen (Nishimura), Töpfer 129.

S

Sabi 13.
Sadatoki, Meister von Schwertzieraten, Abb. 83.
Sadatsune (Fujiwara), Lackmeister 29.
Saëmon (Kōrai), koreanischer Töpfer 131.
Sagejū, Picknickkasten 18.
Saidaiji, Tempel, Abb. 51.
Saijirō (Gotō), Töpfer 144.
Sakai, Töpfer 114.

Sakai, Stadt, Textilien 150.
Sakaida Kakiëmon, Töpfer 141.
Sakazuki, Weinschälchen 18.
Sampei (Ri), koreanischer Töpfer 141.
Sanemon (Kōno), Töpfer 135.
Sanofamilie, Meister von Schwertzieraten 93.
Saotome, Plattnerfamilie 96.
Sassanidische Einflüsse 63, 147, 150.
Sasshibako, Kasten für buddhistische Schriften 18.
Satsuma, Provinz.
Schwertzieraten 85.
Töpferei 132.
„Satsumavasen" 122.
Schwerter 70 ff.
Seiami, Lackmeister 14.
Seibei, Töpfer 128.
Seifū Yohei, Töpfer 129.
Seimin, Gießer 68.
Sekishū (Katagiri), Chajin 14.
Sentoku, Bronzelegierung 56.
Sen Rikyū, Chajin 14, 103, 107, 114, 117, 156.
Seppa, Teil des Schwertbeschlages 73.
Seppuku, Selbstmord 72.
Seshime, Art des Rohlacks 12.
Seto, Keramik von, 109 ff.
Setokaratsu, keramische Gattung 131.
Settsu, Provinz, Keramik 138.
Shakudō, Bronzelegierung 56.
Shakujō, Priesterstab 59.
Shakujōbako, Kasten für den Priesterstab 18.
Sharitō, Reliquiar 59.
Shibata Zeshin, Maler und Lackmeister 50.
Shiborizome, Färbetechnik 149.
Shibuichi, Bronzelegierung 56.
Shidoro, Keramik von, 138.
Shigaraki, Keramik von, 117.
Shigeyoshi (Oribe), Chajin 114.
Shigeyoshi (Umetada), Meister von Schwertzieraten 84.
Shigizan, Tempel, Abb. 104.
Shikishi, Gedichtblatt, Abb. 27.
Shikoro, Nackenschutz am Helm 98.
Shimazu Narinobu, Fürst 135.
Shimazu Yoshihiro, Fürst 133.
Shimbei, Töpfer 116.
Shimizufamilie, Meister von Schwertzieraten 85.
Shingen (Takeda), Feldherr 82.
Shingentsuba 81.
Shinjō (Gotō), Meister von Schwertzieraten 91 A. 1.
Shinkurō, Töpfer 137.
Shino Sōshin, Chajin 113.
Shinonoi Hidetsugu, Lackmeister 14.
Shinoyaki, keramische Gattung 113.
Shinsai (Igarashi), Lackmeister 36.
Shiomi Masazane, Lackmeister 49.
Shirabizen, weißes Bizen, keramische Gattung 117.
Shishi, Löwe 90.
Shishiaibori, Graviertechnik 94.
Shitaji, Lackgrundierung 12.
Shitan, Sandelholz 155.
Shitennōstoff 147.
Shitogitsuba 71, 75.
Shōamifamilie, Meister von Schwertzieraten 83 f.
Shodana, Büchergestell 17.
Shōgun 5.
Shōi, Töpfer 116.
Shōji, Schiebetüren 9.
Shōmu, Kaiser 4, 20, 75.

Shōshin, Prinz, Abb. 158.
Shōsōin, Schatzhaus, Abb. 1—3, 40—45, 107, 156, 157, 163—166.
Shōtoku Taishi, Prinz 4, 147.
Shōzui (Hamano), Meister von Schwertzieraten 94, 158.
Shūgetsu, Maler und Netsukeschnitzer 159.
Shukō, Lackmeister 14.
Shumpaku, Töpfer 116.
Shunkei, Töpfer 111.
Shunkeinuri, Lacktechnik 13.
Shunshō, Familie von Lackmeistern 47.
Shunuri, Rotlackgrund 13.
Shusu, Satin 151.
Shuurushi, Rotlack 12.
Shūzan, Maler und Netsukeschnitzer 158.
Sōbei, Töpfer 116.
Sobokwai, Ton von, 116.
Sode, Achselschilde 98.
Sōëmon, Töpfer 116.
Sōhaku, Töpfer 116.
Sōhan, Töpfer 116.
Sōjō (Gotō), Meister von Schwertzieraten 91, A. 1.
Sokujō (Gotō), Meister von Schwertzieraten 91, A. 1.
Sōmayaki, keramische Gattung 140.
Sōmin (Yokoya), Meister von Schwertzieraten 92.
Sonkai, koreanischer Töpfer 138.
Sōshin (Shino), Chajin 113.
Sōten (Kitagawa), Meister von Schwertzieraten 86.
Sōtetsu (Nakamura), Lackmeister 14.
Sōyo (Yokoya), Meister von Schwertzieraten 92.
Spiegel 59.
Stickerei 147.
Sugi, Kryptomerie 12.
Suiko, Kaiserin 3.
Sukashibori, Metalltechnik 79, 84.
Sumië Togikiri, Lacktechnik 16.
Suneate, Beinröhren 98.
Sungdynastie, China 4.
Suzuri, Reibstein für Tusche 17.
Suzuribako, Kasten für das Suzuri 17.

T

Tabakoïre, Tabakstasche 156.
Tachi, Schwert 74.
Tadafusa (Ishikawa), Fürst 138.
Tadamasa (Akasaka), Meister von Schwertzieraten 84.
Tadatoshi (Hosokawa), Fürst 139.
Taëmadera, Tempel, Abb. 6, 15.
Taihei, Töpfer 116.
Tairafamilie 4, 67.
Taira Kiyomori, Staatsmann 5.
Taizan (Takahashi), Töpfer 127.
Takahashi Dōhachi, Töpfer 128.
Takahashi Taizan, Töpfer 127.
Takamakië, Relieflack 16, 31.
Takauji (Ashikaga), Feldherr und Staatsmann 5.
Takeda Shingen, Feldherr 82.
Takatada (Tatsuke), Lackmeister 45.
Takatora (Tōdō), Fürst 118.
Takatori, Keramik von, 137.
Tamba, Provinz, Keramik 129.
Tametaka, Netsukeschnitzer 159.
Tanaka, Graf, Sammlung, Abb. 105.
T'angdynastie, China 3, 4.
Tansu, Schränkchen 154.
Tantō, Dolch 72.
Tanzaku, Gedichtblatt 45.
Tashiro Gorōzaëmon, Töpfer 140.
Tateno, Keramik von, 134.
Tatsukefamilie, Lackmeister 45.

Tebako, Toilettekasten 17.
Teijō (Gotō), Meister von Schwertzieraten 91 A. 1.
Temmoku, chinesische Chawan 109.
Temmokudai, Gestell für Temmoku-Chawan 18.
Tempyō, Periode 4.
Teppiche 149.
Tetsubin, eiserne Wasserkannen 58, 68.
Tobigusuri, Glasurart 111.
Tobishunkei, keramische Gattung 111.
Tochi, Kastanie 12.
Tōdaiji, Tempel, Abb. 17.
Tōdō Takatora, Fürst 118.
Toën, Schnitzer 159.
Tōgan (Fujishige), Lackmeister 14.
Togidashi, Lacktechnik 16.
Tōji, Tempel, Abb. 160.
Tokonoma, Bildnische 9, 103.
Tokuan, Töpfer 116.
Tokugawafamilie, Staatsmänner 6.
Tokujō (Gotō), Meister von Schwertzieraten 91 A. 1.
Tokuzaëmon (Tōshima), Töpfer 141.
Tōkyō, kaiserliches Museum, Abb. 26, 150, 154, 155, 168.
Tomojū, Töpfer 115.
Tomotada, Netsukeschnitzer 159.
Tonoko, Schleifsteinpulver 13.
Tōō, Gummigutt 12.
Tōsaku (Okumura), Töpfer 138.
Tosaschule 24, 30.
Tōshima Tokuzaëmon, Töpfer 141.
Toshinaga (Nara), Meister von Schwertzieraten 93.
Tōshirō I 109 ff., II und III 112.
Toshiteru (Nara), Meister von Schwertzieraten 93.
Tōtōmi, Provinz, Keramik 138.
Tōun, Gießer 68.
Toyotomi Hideyoshi, Feldherr und Staatsmann 6, 14, 38, 107, 116, 119.
Tōzaburō, Töpfer 112.
Tsuba, Stichblatt 73.
Tsugaru, Graf, Sammlung, Abb. 28.
Tsugi, Buchsbaum 158.
Tsuikoku, geschnittener Schwarzlack 14.
Tsuishu, geschnittener Rotlack 14.
Tsūjō (Gotō), Meister von Schwertzieraten 91 A. 1.
Tsunoko, Hirschhornpulver 13.
Tsurigane, Tempelglocke 60.
Tsurugaoka Hachimangū, Tempel, Abb. 13.
Tsuta no Hosomichi, Efeupfad, Dekorationsmotiv, Abb. 28.
Tsuzurenishiki, Gobelin 151.
Tz'u-chou, chinesische Keramik von, 109.

U

Uchikake, Überkleid 146.
Umetadafamilie, Meister von Schwertzieraten 84.
Unkaku, keramische Gattung, Korea 139.
Urushi, Lackmaterial 11.
Uta, Kurzgedicht 26, 37.
Uwagi, Obergewand 146.
Uzuitokiri 105.

W

Wake Kitei, Töpfer 128.
Wakizashi, Kurzschwert 71.
Warikōdai 131.
Warikōgai, gespaltenes Kōgai 73.
Wazen (Eiraku), Töpfer 129, 144.

Y

Yamada Jōkasai, Lackmeister 50.
Yamamoto, Familie von Lackmeistern 47, A.

Yamamoto Tatsuō, Sammlung, Abb. 36.
Yamashiro, Provinz, Keramik 138.
Yamashiro, Ort in Kaga, Keramik 144.
Yamato, Provinz, Keramik 138.
Yamatonishiki, japanischer Brokat, Abb. 159.
Yanagawafamilie, Meister von Schwertzieraten 93.
Yasoki (Fujikake), Töpfer 144.
Yasuchika (Nara), Meister von Schwertzieraten 93.
Yatsushiro, Keramik von, 139.
Yodarekake, Halsberge 98.
Yohei (Seifū), Töpfer 129.
Yokkaïchi, Töpferei von, 139.
Yokoyafamilie, Meister von Schwertzieraten 92.
Yorimichi (Fujiwara), Staatsmann 21.
Yoritomo (Minamoto), Feldherr und Staatsmann 5.
Yoroi, Harnisch 95.
Yoshidaya Denemon, Töpfer 144.
Yoshihiro (Shimazu), Fürst 133.
Yoshimasa (Ashikaga), Staatsmann 5, 30, 46, 87, 106.
Yoshinolack 13.
Yoshirō (Koike), Meister von Tsuba 79.
Yoshisada (Nitta), Feldherr, Abb. 91.
Yoshitsune (Minamoto), Feldherr Abb. 106.
Yōyūsai (Hara), Lackmeister 50.
Yozakuranuri, Lacktechnik 14.
Yūjō (Gotō), Meister von Schwertzieraten 91 A. 1.
Yunglo, chinesische Periode 129, 144.
Yūsetsu (Mori), Töpfer 139.

Z

Zen, Speisetisch 18.
Zengorō (Eiraku), Töpfer 144.
Zensekte 102.
Zeshin (Shibata), Maler und Lackmeister 50.
Zeze, Keramik von, 138.
Zinnoberlack 19, 21.
Zōgan, Damaszierung 57.
Zōroku (Makiyomizu), Töpfer 128.
Zushi, Altarschrein 18.
Zuzubako, Kasten für den Rosenkranz 18.

Berichtigungen.

Seite 5 r. Zeile 2 anstatt „1229“ lies „1227“.
Seite 6 r. Zeile 3 anstatt „Gorodayu“ lies „Gorōdayu“.
Seite 6 l. Zeile 1 von unten anstatt „Iëyasu“ lies „Iyeyasu“.
Seite 12 Zeile 7 von unten anstatt „Nurushi“ lies „Nurishi“.
Seite 69 Literatur Zeile 10/11 streiche „Jacoby“ bis „55“.
Abb. 87 Unterschrift Zeile 3 anstatt „ping“ lies „p'ing“.
Seite 91 Anm. 1 sub „11“ anstatt „Tsūjo“ lies „Tsūjo“.

GLENK

Gegr. 1886

CHINA. JAPAN. ORIENT.

Ankauf und Verkauf
wertvoller Altertümer

BERLIN, NW 7

59 Unter den Linden 59

Antiquitäten ⊛ Kuriositäten

Agentur von: Japan-, China- u. Orientwaren
Spezialität: Übernahme von Einrichtungen
Oriental. Zimmer, sowie Teller
Dekoration für Speisezimmer
:: in charakteristischer, stilgerechter Form ::
Innendekoration ganzer Zimmer-Einrichtungen

Für Sammler Gelegenheitskäufe
in Inros, Netzkies, Stichblättern, Drucken usw.

Johannes Kemnitz Charlottenburg 5
Tel.: Ch. (5412) Spandauerstr. 37 früher: Kleiststr. 21
:: Kein Laden ::

„Antiquitäten-Rundschau"

Illustrierte Zeitschrift für Museen, Sammler und Antiquare

erscheint allwöchentlich am Dienstag

IX. Jahrgang 1911

Jährlich M. 10.—, pro Quartal M. 2.50

Redaktion: Wilh. Stelljes, Eisenach, Kurator des Thüringer Museums

Wissenschaftliche Berichte · Fundnachrichten · Internationale Museumsbriefe · Seltene Angebote aus allen Ländern · Stets Neues und Interessantes für jedes Sammelgebiet

Probenummern und Abonnements durch die Post, jede Buchhandlung und Expedition

„Antiquitäten-Rundschau", Philipp Kühner, Eisenach

Lauchergasse 10/12

Wirksames Insertionsorgan

R. WAGNER

Kunst- und Verlagshandlung
BERLIN W 9, Potsdamerstr. 20a

Japanische Kunst

Arbeiten in Bronze, Fayence, Lack usw., Holzschnitzereien, Holzskulpturen, Stoffe, Schwerter und Schwert-Zieraten, alte Farbenholzschnitte und Bücher erster Meister ::

Chinesische Kunst

Alte Porzellane — Arbeiten aus Jade, Kristall usw. Alte Bronzen ::

Persische Kunst

Alte Fayencen, wie Teller, Schüsseln, Krüge usw. aus Dagestan. Ausgrabungen aus Rakka, Sultanieh und Syrien. ::

Ansichtssendungen bereitwilligst

Abteilung: Japanische Papiere

Großes Lager aller Arten Papiere für Kunst- und Buchdruck, sowie originelle Vorsatz- und Lederpapiere für Bucheinbände. ::

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co., Berlin W 62
Keithstraße 6

Vor kurzem erschien:

Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler

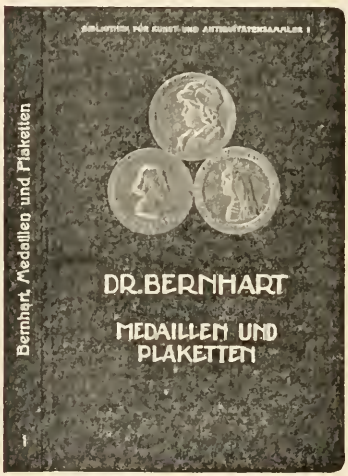
Bd. 1.

Medaillen und Plaketten

von

Dr. Max Bernhart-München

180 Seiten mit 96 Abbildungen · Preis eleg. geb. M. 6.—



Der vorliegende Band will dem Sammler und Liebhaber von **Medaillen und Plaketten** einen Überblick über sein Spezialgebiet bieten. Die teueren und oft auch schwer zu beschaffenden numismatischen Prachtwerke, Kataloge usw. kommen für den Durchschnittssammler, dem nicht sehr reiche Mittel zur Verfügung stehen, kaum in Betracht, namentlich nicht für den **angehenden** Sammler, der nach einem **Überblick** über sein Spezialgebiet verlangt. Daher werden diesem speziell das Kapitel **Literatur,** welches eine vollständige Übersicht über die in Betracht kommenden Publikationen bietet, sowie das über 60 Seiten umfassende **Signaturenverzeichnis** gute Dienste leisten.

INHALT: Einleitung — Wort und Begriff der Medaille — Die Entwicklung der Medaillenkunst — Preise der Medaillen und Plaketten — Fälschungen — Konservierung — Herstellung von Abdrücken — Literatur — Signaturen (64 Seiten).

Ausführliche Prospekte

über die in unserem Verlage erscheinenden Publikationen über **Kunstgewerbe,** Automobilsport und -Technik, Motorbootsport, Motorluftschiffahrt und Flugtechnik, Freiballonsport, Motorentechnik usw. versenden wir franko und unberechnet an jede Adresse im In- und Auslande

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co., Berlin W 62,
Keithstraße 6 Amt VI, 5147

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co., Berlin W 62, Keithstraße 6

Kunstgewerbliche Altertümer und Kuriositäten

Führer für Sammler und Liebhaber von Gegenständen der Kleinkunst, von Antiquitäten sowie von Kuriositäten

von

Dr. J. G. Th. Graesse

Vierte Auflage, besorgt von

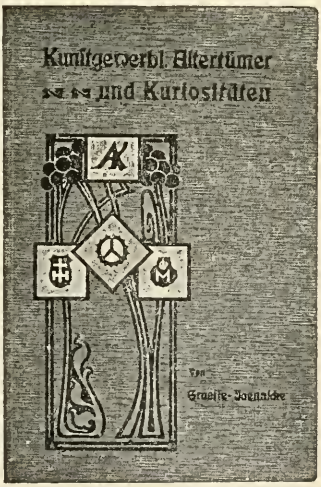
Friedrich Jaennicke.

Preis elegant gebunden M. 8.—

Preis elegant gebunden M. 8.—

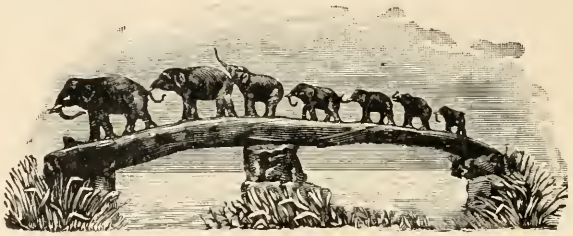
Das Buch umfaßt auf 246 Seiten folgende Kapitel:

Skulptur in Marmor und Alabaster
Holzbildhauer, Bild- und Ornamentschnitzer
Elfenbeinplastik
Wachsplastik
Arbeiten in Speckstein, Solnhofener Schiefer usw.
Arbeiten in Perlmutter, Bernstein usw.
Glyptik: Geschnittene Steine, Gemmen und Kameen
Medaillen, Jetons und Plakette
Eisenschnitt
Goldschmiedearbeiten (Silber inbegriffen), Dosen, Beschauzeichen, Modellschneider
Niellen
Email (Limoges usw.)



Miniaturmalerei,
Fächer, Silhouetten
Glasmalerei
Mosaik
Kunsttischlerei und Holzintarsien
Uhren: Stand- und Taschenuhren
Musikinstrumente, Lauten usw.
Wandteppiche (Gobelins)
Glas
Kunstschlosserei und Schmiederei
Bronzen
Arbeiten in Kupfer, Zinn und Blei
Waffen:
a) Plattner,
b) Armbrustmacher,
c) Schwertfeger,
d) Büchsenmacher

Eine jede dieser Abteilungen bringt bis zu **mehreren Hundert Marken, die auf 38 Tafeln gesammelt sind.**



OSTASIATISCHE KUNST

Alt-Japan ⁂ China und Perſien

Für Sammler reiche Auswahl an: Farbenholzſchnitten, alten Porzellanen, Bronzen, Keramiken, Stoffen, Stickereien, Möbeln, und perſiſchen Teppichen

E. FRITZSCHE :: BERLIN W 66

⁂ Mauerſtraße 81 (hinter der Reichspoſt) ⁂ Telephon I, 1189 ⁂

Die Antiquitäten-Zeitung

Zentralorgan für Sammelwesen, Versteigerungen und Altertumskunde

erscheint im **18. Jahrgange,** reich
:: illustriert, wöchentlich einmal ::

Sie veröffentlicht kompetente Artikel über alle Gebiete der Archäologie und des Sammelwesens, berichtet prompt über Funde und Ausgrabungen, über Museen, Bibliotheken und Sammlungen, kündet bevorstehende Auktionen und deren Ergebnisse an und referiert über die einschlägige Literatur und ihre Erscheinungen

Abonnementspreis für Deutschland und Österreich-Ungarn M. 2.50 pro Vierteljahr (Ausland M. 3.—)
Inserate 20 Pf. die fünfmalgespaltene Petitzeile

Probenummern sendet kostenlos der

Verlag der Antiquitäten-Zeitung, Stuttgart, Werastr. 43.

H. SAENGER

BERGSTRASSE 16—20

HAMBURG

Ostasiatische Kunst

Import von Japan, China und Persien

Lacke, Keramiken, Bronzen, Emaillen und Metallarbeiten, Skulpturen aus Holz und Elfenbein, Netzukes, Stoffe und Gewänder, Farbenholzschnitte, Steinarbeiten usw.

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig

In meinem Verlage ist erschienen:

Orientalisches Archiv

Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kulturgeschichte und Völkerkunde der Länder des Ostens

Unter Mitwirkung namhafter Kunsthistoriker, Orientalisten und Geographen herausgegeben von

Hugo Grothe

I. Jahrgang, Heft 1/2 (1910/11)

Pro Jahrgang 4 Hefte ∴ Preis pro Jahrgang M. 30.—

Das „Orientalische Archiv" wird die Gebiete der Kunst, Kulturgeschichte und Völkerkunde der Länder des näheren und ferneren Ostens, die Gebiete arabischer, persischer und türkischer Kultur, wie auch Indien, China und Japan, deren Kunst und Kunsthandwerk in den letzten Jahrzehnten der Kenntnis des Abendlandes immer mehr erschlossen wurde, auf wissenschaftlicher Grundlage, jedoch in allgemein verständlicher, anregender und künstlerischer Form behandeln. □

Das „Orientalische Archiv" wird fast ausnahmslos nur unveröffentlichtes Material bringen. Kunst und Kunstgewerbe werden größte Beachtung finden. Eine Abteilung unter dem Titel „Kleine Mitteilungen" wird eingehend über Staats- und Privatsammlungen, Ausstellungen, wissenschaftliche Gesellschaften, Forschungsreisen, Ausgrabungen und Funde, Kongresse, Persönliches (Berufungen, Ernennungen, Auszeichnungen), Neuerscheinungen und Bücherbesprechungen berichten. □

Außerdem wird jedem Hefte eine Literaturtafel beigegeben werden, in welcher die hauptsächlichste und bedeutendste Literatur über den Orient aufgeführt werden soll. □

Heft 1 z. B. enthält 50 Seiten Text und 15 Tafeln mit 54 Abbildungen, Heft 2: 68 Seiten Text mit 21 Abbildungen in demselben und 12 Tafeln mit 53 Abbildungen. □

Die Hefte brachten u. a. Abhandlungen von Gurlitt, Strzygowski, Philipp Walter Schulz, Emil Fischer, Osthaus, T. J. Arne, J. Ph. Vogel, M. von Brandt, Oscar Münsterberg u. a. m. □

Zu beziehen — Heft 1 und 2 auch zur Ansicht — durch jede Buchhandlung oder direkt vom Verlag

Leipzig, Königsstr. 29. Karl W. Hiersemann.

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co., Berlin W 62, Keithstraße 6

ca. 6000 Marken auf 245 Tafeln

Führer für Sammler von

Porzellan

13. Aufl. und 13. Aufl.

Fayence

Steingut, Steinzeug usw.

Vollständiges Verzeichnis der auf älterem Porzellan, Fayence, Steingut usw. befindlichen Marken

Begründet von

Dr. J. G. Th. Graesse

und

F. Jaennicke

Nach der zwölften französischen Auflage umgearbeitet, vermehrt und mit wissenschaftlichen Belegen und Erläuterungen versehen von

Professor Dr. **E. Zimmermann**

an der Kgl. Porzellansammlung zu Dresden.

Elegant gebunden M. 9.—

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co., Berlin W 62, Keithstraße 6

Neu! Soeben erschienen: **Neu!**

Orbis latinus

oder Verzeichnis der wichtigsten lateinischen Orts- und Ländernamen

von

Dr. J. G. Th. Graesse

Ein Supplement

zu jedem lateinischen und geographischen Wörterbuch.

2. Auflage,

mit besonderer Berücksichtigung der mittelalterlichen und neueren Latinität neu bearbeitet von

Friedrich Benedict,

Prof. Dr.

Preis broschiert: M. 10.— Elegant gebunden: M. 12.—

Bei der neuen Bearbeitung des im Jahre 1860 erschienenen, jetzt völlig vergriffenen „Orbis latinus" von Graesse hat der Bearbeiter als ersten Grundsatz den berücksichtigt, die Eigenheit des Buches in ihrer Ursprünglichkeit zu wahren und Veränderungen einschneidender Art nur dort eintreten zu lassen, wo es unabweisliche äußere oder innere Gründe erforderten. Der „Orbis latinus" soll, wie sein Verfasser im Vorwort zur ersten Auflage sagt, lediglich ein bequemes Handbuch zum Nachschlagen für den Leser lateinisch geschriebener historischer und geographischer Werke, für den Literarhistoriker und Bibliographen, für den Archivar und Numismatiker sein.

Edmund Meyer · Buchhändler u. Antiquar
Potsdamerstr. 27 b · Berlin W 35 · Telephon VI. 5850

Japanische Farbenholzschnitte in großer Auswahl.
Japanische Bilderbücher und Geschenkliteratur (gedruckt auf Reispapier) · Japanische Originalpublikationen über die Korin-School-Motonobu-Jakuchu · Selected Relics of Japanese Art-Kokka-Mangwa etc. · Bücher über japanische Kunst in deutscher, englischer und französischer Sprache in großer Auswahl · Prospekte und Verzeichnisse von Neuerscheinungen ..... werden gern zugesandt. .....

Wertvolle und seltene Bücher jeder Art · Gewähltes Lager von Werken der deutschen, französischen und englischen Literatur des 16. bis 20. Jahrhunderts · Erste Ausgaben · Seltene Drucke. Illustrierte Bücher und Kunstblätter · Moderne Literatur mit und ohne Buchschmuck · Antiquariatskataloge bitte zu verlangen.

..... Ankauf ganzer Bibliotheken und einzelner Werke. .....
Besichtigung meines reichhaltigen Lagers höflichst erbeten.

Die Ausstellung japanischer Kunstwerke und Gebrauchsgegenstände

in meinen neuen und bedeutend vergrößerten Geschäftsräumen

Breitestraße 4, 1. Stock, ist eröffnet.

Zur freien zwanglosen Besichtigung von 9—1 und 3—8 Uhr lade ich höflich ein.

Berlin ❋ Armin Neufeld ❋ Kyoto

RIQUET & Co., A.-G.

Gegründet 1745

Japan - China - Orientwaren - Import

Reichsstraße LEIPZIG „Riquethaus“

Kunst-, Kunstgewerbe- und Industrie-
erzeugnisse von Japan, China, Indien
::: und dem Orient :::

als Lacksachen, Porzellane, Bronzen, Waffen,
Holz- und Elfenbeinarbeiten, Antiquitäten,
Stickereien, Malereien, Papierwaren usw. usw.

DIE ZEITSCHRIFT
FÜR BILDENDE KUNST

(gegr. 1865 durch Carl v. Lützow und seither ununterbrochen im unterzeichneten Verlage erscheinend)

mit Kunstgewerbeblatt, Kunstchronik und Kunstmarkt

ist nicht nur die älteste, sondern auch die wohlfeilste ihrer Art; denn für den Abonnementspreis des vollständigen am 1. Oktober beginnenden Jahrganges von 32 Mark (halbjährlich 16 Mark) erhält der Abonnent:

12 Monatshefte von je 44 Seiten mit vielen Abbildungen und zahlreichen Kunstbeilagen (Original-Radierungen, farbige Künstlerholzschnitte der besten deutschen und ausländischen Graphiker usw.);

40 Wochennummern des Beiblattes „Kunstchronik“, das fortlaufend über alles, was sich im Kunstleben ereignet, Bericht erstattet;

40 Wochennummern des Beiblattes „Kunstmarkt“, das von den wichtigen Auktionen im In- und Auslande die einzelnen Preise enthält und über die Bewegung des Kunstmarktes referiert.

PROBENUMMERN mit den Originalradierungen (Preis sonst 3 M.) sendet der unterzeichnete Verlag unberechnet gegen Voreinsendung des Portos von 30 Pf.

ABONNEMENTS nehmen alle Buch- und Kunsthandlungen, sowie der unterzeichnete Verlag entgegen.

E. A. SEEMANN IN LEIPZIG

Das Blatt für den gebildeten Kunſtfreund

iſt die längſt auf Grund ihrer Zuverläſſigkeit in Sachen des internationalen Marktes über Europa hinaus verbreitete Zeitſchrift

DER CICERONE

Halbmonatsſchrift für die Intereſſen des Kunſtforſchers und Sammlers

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur
Dr. Georg Biermann, Leipzig

Jährlich 24 reich illuſtr. Hefte mit ca. 300 Abbildungen
Abonnementspreis: Halbjährlich M. 10.—
Einzelhefte M. 1.—

Der Cicerone will durch ſein vierzehntägiges Erſcheinen in erſter Linie der Aktualität gerecht werden und nach der Hinſicht ſteht er heute auch außerhalb Deutſchlands mit an erſter Stelle. Iſt es auf der einen Seite das große Gebiet des internationalen Kunſtmarktes, des Ausſtellungs- und Muſeumsweſen, der Denkmalpflege, der Entdeckungen und Auktionen, über das er in dokumentariſch knapp geprägter Form lückenlos berichtet, ſo pflegt er auf der anderen Seite in reich illuſtrierten Beiträgen jene Gebiete, denen ſich das Intereſſe des Sammlers wie des Kunſtfreundes zuwendet. Er erſchließt die Schätze der Privatſammlungen, ſucht aus dem Beſitz des Kunſthandels wichtige Objekte der wiſſenſchaftlichen Erkenntnis einzuverleiben und wendet vor allem der Kleinkunſt, Porzellan, Fayenzen, Miniaturen, Möbel und Metall uſw. ſein beſonderes Augenmerk zu. Über Ausſtellungen, die hiſtoriſch bedeutſam ſind, bringt der Cicerone reich illuſtrierte Beiträge, die der Aktualität gerecht werden. Neuerwerbungen von Muſeen werden an dieſer Stelle publiziert.

Klinkhardt & Biermann, Verlag, Leipzig

Import-Haus
Japan- und China-Kunst- und Industrie-Waren

J. Salomonsen
Berlin SW
Alte Jakobstraße Nr. 11/12
2. Haus von der Ritterstraße

Stets interessante Auswahl in Kunstgegenständen u. Sammelobjekten

JUSTUS BEYER
HAMBURG
KREUSLERSTRASSE 10¹

Import von China- und Japan-Kunstgegenständen

Japan. und chines. Kunstarbeiten und Antiquitäten

REX & Co. · BERLIN

Gegründet 1854 W, Mohrenstr. 7-8 :: REX-HAUS

Keramiken
Bronzen
Elfenbein-Objekte
Korbflechtereien
Papiere aller Art
Lack- und Holzarbeiten
Stickereien, Brokate

Waffen, Cloisonnés
Alte China-Porzellane
Schwert-Zierate (Stichblätter, Messerhefte usw.)
Netzkes
Medizindosen

Ethnographische Objekte für Museen u. Sammler
Japanische Vorlagenwerke, Kunstzeitschrift. (Kokka usw.) und alle Werke der Shimbi Shoin Co.

Alte japanische Farbendrucke in reichster Auswahl

Orientalische Teppiche

Bei Anwesenheit in Berlin bitten Besuch unseres sehenswerten Lagers nicht zu versäumen

Antiquitäten

aus Japan und China

in Porzellan, Elfenbein, Holz, Seide usw.

Größte Auswahl
Import-Preise

ONNO BEHRENDS

Importeur NORDEN (Ostfriesland)

RICHARD CARL SCHMIDT & Co., BERLIN W 62.

Autotechnische Bibliothek.

Preis pro Band elegant in Leinen gebunden M. 2.80.

Bis April 1911 erschienen:

Bd. 1. **Anleitung und Vorschriften für die Kraftwagenbesitzer und -Führer nebst Fragen und Antworten für die Prüfung.** Von M. R. Zechlin, Berlin. (3. Aufl.)
„ 2. **Automobil-ABC.** 3. Aufl. Von B. v. Lengerke u. R. Schmidt.
„ 3. **Der Kraftwagen als Verkehrsmittel. — Seine Bedeutung als solches. — Das Fahren im Winter. — Behördliche Kontrolle und Geschwindigkeitsfrage.** Von Dr. phil. Karl Dieterich, Direktor in Helfenberg i. S.
„ 4. **Das Tourenfahren im Automobil.** Von Ober-Ing. Ernst Valentin in Berlin.
„ 5. **Automobil-Karosserien.** Von W. Romeiser, Automobil-Ing. u. Wagenbau-Techniker in Frankfurt a. M. **Atlas** hierzu in Großquart mit 13 Tafeln: M. 2.80.
„ 6. **Das Automobil und seine Behandlung.** Von Jul. Küster, Zivil-Ingenieur in Berlin. 4. Auflage, besorgt von B. v. Lengerke.
„ 7. **Der Automobil-Motor.** Von Ing. Theodor Lehmbeck. (2. Aufl.)
„ 8. **Automobil-Getriebe und -Kupplungen.** Von Max Buch, Ingenieur in Coventry. (2. Aufl.)
„ 9. **Die elektrische Zündung bei Automobilen und Motorfahrrädern.** (2. Aufl.) Von Ing. J. Löwy, k. k. Kommissar im Pat.-Amte in Wien.
„ 10. **Automobil-Vergaser.** V. J. Menzel, staatl. gepr. Bauführer. 2. Aufl.
„ 11. **Automobil-Steuerungs-, -Brems- u. Kontroll-Vorrichtungen.** Von Max Buch, Ingenieur in Coventry.
„ 12. **Automobil-Lastwagenmotoren.** Von Ingenieur M. Albrecht in Friedberg in Hessen.
„ 13. **Automobil-Rahmen, -Achsen, -Räder und -Bereifung.** Von Max Buch, Ingenieur in Coventry.
„ 14. **Das Nutz-Automobil.** Von Ober-Ing. Alfr. H. Simon, Berlin.
„ 15. **Das Motorboot und seine Behandlung.** (3. Aufl.) Von M. H. Bauer, Spezial-Ingenieur für Motorboote in Berlin.
„ 16. **Das Elektromobil und seine Behandlung.** Von Ingenieur Josef Löwy, k. k. Kommissar im Patentamte in Wien.
„ 17. **Personen- und Lastendampfwagen.** Von Jul. Küster, Zivilingenieur in Berlin.
„ 18. **Das Motorrad u. s. Behandlung.** Von Ing. W. Schuricht. (2. Aufl.)
„ 19. **Automobilmotor und Landwirtschaft.** Von Theodor Lehmbeck, Ingenieur in Friedenau-Berlin.
„ 20. **Der Automobilmotor im Eisenbahnbetriebe.** Von Ing. A. Heller.
„ 21—24. **Viersprachiges Autotechnisches Lexikon:**
Deutsch-Französisch-Englisch-Italienisch.
Französisch-Deutsch-Englisch-Italienisch.
Englisch-Deutsch-Französisch-Italienisch.
Italienisch-Deutsch-Französisch-Englisch.
„ 25. **Deutsche Rechtsprechung im Automobilwesen.** Von Dipl.-Ingenieur A. Bursch und Jul. Küster, Zivil-Ingenieur in Berlin.
„ 26. **Automobilrennen und Wettbewerbe.** Von B. von Lengerke.
„ 27. **Kleine Wagen** (Volksautomobile). Von B. Martini. (2. Aufl.)
„ 28. **Chauffeurschule.** Von Jul. Küster, Zivil-Ing. in Berlin. (3. Aufl.)
„ 29. **Wagenbautechnik im Automobilbau.** Von Wilh. Romeiser, Automobil-Ingenieur in Frankfurt a. M.
„ 30. **Patent-, Muster- und Markenschutz in der Motoren- und Fahrzeugindustrie.** Von Jul. Küster, Zivil-Ingenieur in Berlin.
„ 31. **Der Motor in Kriegsdiensten.** Von Oberleutnant a. D. W. Oertel.
„ 32. **Motor-Jachten.** Von H. de Méville (Nautikus), Berlin.
„ 33. **Das moderne Automobil,** Konstruktion und Behandlung. Von B. Martini. (3. Aufl.)
„ 34. **Praktische Chauffeurschule.** Von B. Martini. 2. Aufl.
„ 35. **Taschenbuch der Navigation für Motorbootführer.** Von H. de Méville, Berlin.
„ 36. **Motorflugapparate.** Von Ing. A. Vorreiter, Berlin. (2. Aufl.)
„ 37. **Motorluftschiffe.** Von Ingenieur A. Vorreiter, Berlin.
„ 39. **Autlerchemie.** Von Wa. Ostwald in Berlin.
„ 40. **Autlerelektrik.** Von Wa. Ostwald in Berlin.
„ 41. **Räder, Felgen und Bereifung.** Von M Buch u. R. Schmidt.
„ 42. **Kühlung und Kühlvorrichtungen von Motorwagen.** Von A. Bauschlicher, Frankfurt.
„ 43. **Anlassvorrichtungen.** Von Ing. König, Berlin.

Date Due

Library Bureau Cat. No. 1137

NK1071.K8
ARTTT
3 5002 00358 9764
Kummel, Otto.
Das kunstgewerbe in Japan,

NK
1071
K8

AUTHOR
Kümmel.

TITLE
Das kunstgewerbe in Japan.

DATE DUE	BORROWER S NAME
	T.S. Binding

ART LIBRARY
NK
1071
K8